

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

WALMIR JOSÉ BRAGA DE FARIA JÚNIOR

**POTY LAZZAROTTO: CONTEXTOS, SOCIABILIDADE E
PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

CURITIBA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

WALMIR JOSÉ BRAGA DE FARIA JÚNIOR

**POTY LAZZAROTTO: CONTEXTOS, SOCIABILIDADE E
PRODUÇÃO ARTÍSTICA**

Dissertação de Mestrado em Sociologia
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Sociologia, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes,
Universidade Federal do Paraná.
Orientadora: Prof^a Dra. Simone Meucci

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação

Mariluci Zanela – CRB 9/1233

Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Faria Júnior, Waldir José Braga de

Poty Lazzarotto: contextos, sociabilidade e produção artística /
Waldir José Braga de Faria Júnior – Curitiba, 2016.

236 f.; 29 cm.

Orientadora: Simone Meucci

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Poty, 1924-1998. 2. Arte e sociedade. 3. Gravura brasileira -
Curitiba (PR) - História. I. Título.

CDD 769.981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor CIÊNCIAS HUMANAS
Programa de Pós Graduação em SOCIOLOGIA
Código CAPES: 40001016032P2

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM SOCIOLOGIA

No dia trinta de Março de dois mil e dezesseis às 14:00 horas, na sala 1100, Rua General Carneiro, 460 - 9º. Andar, do Setor de CIÊNCIAS HUMANAS da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **WALMIR JOSE BRAGA DE FARIA JUNIOR** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: "**POTY LAZZAROTTO: CONTEXTOS, SOCIABILIDADES E PRODUÇÃO ARTÍSTICA**". A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Professores Doutores: SIMONE MEUCCI (UFPR), ANA LUISA FAYET SALLAS (UFPR), PAULO RENATO GUÉRIOS (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou que os presentes e o mestrando deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora, outorgando-lhe o Grau de **Mestre em SOCIOLOGIA**. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SIMONE MEUCCI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 30 de Março de 2016.


Prof SIMONE MEUCCI (UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)


Prof ANA LUISA FAYET SALLAS (UFPR)


Prof PAULO RENATO GUÉRIOS (UFPR)

À Ana Raphaella, por todo o amor, apoio e ternura
dedicados em cada momento

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior que, mediante uma bolsa de mestrado, viabilizou a existência deste trabalho;

À professora Simone por todo o aprendizado, por ter acreditado neste projeto e, mesmo nos momentos mais difíceis, ter transmitido a confiança, a tranquilidade e as orientações necessárias para dar vida ao mesmo;

À Ana Raphaella por ser minha melhor amiga, meu amor e meu porto seguro, sendo compreensiva com minhas ausências e ajudando a amenizar as tensões que surgiram ao longo deste caminho;

Ao professor Paulo Guérios por todas as sugestões, críticas e pela atenção dada a este trabalho ao longo do tempo;

À minha mãe, Rosalda, minhas irmãs Camila e Marcela, e meu pai Walmir pelo amor e apoio;

Ao senhor Venceslau Muniz Filho (in memoriam) que, como membro do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, sempre me deu total apoio como pesquisador, por vezes manifestando o afeto de um pai, a quem sempre serei grato e jamais esquecerei;

À professora Amélia Corrêa pelas sugestões e críticas dedicadas;

À professora Ana Luisa por ter aceitado partilhar seu conhecimento e a experiência como pesquisadora na avaliação final desta pesquisa;

Ao senhor João Lazzarotto por ter disponibilizado o acesso ao acervo de Poty Lazzarotto e, assim, também viabilizado esta investigação;

À senhora Maria Esther pelo belo e importante trabalho que realizou e realiza nesse acervo, assim como pelo apoio dado no decorrer deste trabalho;

Às(os) senhores(as) Jaime Lerner, Rafael Greca, Miguel Krigsner, Eduardo Schulman, Carlos Ravazzani, Elias Lipatin, José Maria Gandolfi, Lucimara de Fátima Delamuta, Alvari Dziewa e Rozério Machado, pelas entrevistas concedidas;

À senhora Estela Sandrini pelo profissionalismo com que me recebeu, tal como pela entrevista concedida;

Aos meus colegas do Grupo de Pensamento Social pelas sugestões e críticas, que foram fundamentais para direcionar este trabalho;

A todos os colegas e professores do mestrado em sociologia, com os quais pude aprender muito, tanto como pesquisador quanto como ser humano;

Às pessoas citadas, assim como todos e todas que estiveram presentes de alguma forma nesta que foi uma das épocas mais marcantes da minha vida. Recebam meu mais profundo obrigado!

RESUMO

Nesta dissertação, investigamos a trajetória de vida do artista paranaense Poty Lazzarotto (1924-1998) a partir de uma perspectiva histórico-sociológica. Desse modo, adotamos os referenciais teóricos e/ou metodológicos dos sociólogos Norbert Elias e Georg Simmel, dos historiadores Giovanni Levi e Carlo Ginzburg, do filósofo Guy Debord, do antropólogo brasileiro Paulo Guérios, e nos inspiramos no método da abordagem microhistórica. Poty Lazzarotto nasceu em Curitiba, mas passou a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro, voltando a residir em sua cidade natal ao final de sua trajetória, embora nunca tenha perdido de todo o vínculo com Curitiba. A partir da análise de sua vida e de alguns produtos artísticos, almejamos entender que vínculos ligaram a obra de Poty Lazzarotto às redes formais e informais de poder em que ele esteve envolvido. Para realizar este objetivo lançamos mão de três níveis de análise complementares. O primeiro deles se inclina ao exame das obras em que o artista esteve envolvido, como murais, painéis, gravuras e ilustrações, tarefa auxiliada pela ampliação do dossiê de fontes externas disponível e pelo estabelecimento da cronologia desses produtos artísticos. Além disso, recuperamos a trajetória de sociabilidade do artista, mediante a reconstituição das redes sociais, principalmente as redes formais e informais de poder em que o artista se inseriu ao longo do tempo. Por fim, traçamos a dinâmica particular a algumas das diferentes configurações sociais em que ele esteve envolvido, e confrontamos esta análise microhistórica e microsociológica às dinâmicas em escala macro que presidiram a construção de sentido por parte dos atores vinculados a essas redes sociais. Desse modo, argumentamos que, em quase todas as diferentes épocas analisadas de sua vida, pode ser constatado como a dinâmica das redes de interdependência influiu as obras de Poty Lazzarotto em dadas direções, havendo concretas correspondências entre o nascer e cessar de dadas relações e certos elementos pictóricos. Além disso, também demonstramos como as redes sociais são um fator relevante para a compreensão das chances de vida disponíveis ao artista em diferentes momentos. Ao final desta pesquisa, também exploramos as relações entre arte, imaginabilidade e certas redes de poder. Assim, propomos que, ao final da vida do artista, determinados produtos artísticos colaboraram para a difusão de uma certa imagem de Poty Lazzarotto que correspondia tanto aos interesses do artista como aos da elite política de Curitiba, embora a reconstituição integral das produções realizadas na região de Curitiba remeta mais para uma outra imagem do artista e de sua obra. Desdobrando-se como um estudo de uma trajetória de vida que visa à abordagem de redes sociais, tal como da constelação de ações recíprocas em diferentes tempos e espaços nos quais se inscreve uma vida, este trabalho contribui para uma nova visão sobre a vida e a obra de Poty Lazzarotto, relacionando-as a indivíduos, grupos, atores, fluxos culturais e fenômenos sociais mais amplos. Alguns dos quais colaboraram potencialmente em várias das mudanças que ocorreram e ainda ocorrem em Curitiba.

Palavras-chave: Poty Lazzarotto. Trajetória. Curitiba. Sociologia da Arte. Espetáculo.

ABSTRACT

In this dissertation, we investigate the life trajectory of the Paraná artist Poty Lazzarotto (1924-1998) from a historical-sociological perspective. In this way, we adopt the theoretical and/or methodological references of the sociologists Norbert Elias and Georg Simmel, of the historians Giovanni Levi and Carlo Ginzburg, of the philosopher Guy Debord, of the Brazilian anthropologist Paulo Guérios, and we are inspired by the method of the microhistorical approach. Poty Lazzarotto was born in Curitiba, but spent most of his life in Rio de Janeiro, returning to live in his hometown at the end of his career, although he never lost any link with Curitiba. From the analysis of his life and some artistic products, we want to understand what links have linked Poty Lazzarotto's work to the formal and informal networks of power in which he was involved. In order to achieve this goal, we have used three complementary levels of analysis. The first one is inclined to examine the works in which the artist was involved, such as murals, panels, engravings and illustrations, a task aided by the expansion of the dossier from external sources available and the establishment of the chronology of these artistic products. In addition, we recover the trajectory of sociability of the artist, through the reconstitution of social networks, especially the formal and informal networks of power in which the artist has inserted over time. Finally, we drew particular dynamics to some of the different social configurations in which he was involved, and we confronted this microhistorical and microsociological analysis with the macro-scale dynamics that presided over the construction of meaning by the actors linked to these social networks. In this way, we argue that, in almost all the different analyzed epochs of his life, it can be seen how the dynamics of interdependence networks inflicted the works of Poty Lazzarotto in given directions, having concrete correspondences between the birth and cease of given relations and certain Pictorial elements. In addition, we also demonstrate how social networks are a relevant factor for understanding the life chances available to the artist at different times. At the end of this research, we also explore the relationships between art, imaginability and certain networks of power. Thus, we propose that, at the end of the artist's life, certain artistic products collaborated in the diffusion of a certain image of Poty Lazzarotto that corresponded both to the interests of the artist and to those of the political elite of Curitiba, although the complete reconstitution of the productions made in the region Of Curitiba refers more to another image of the artist and his work. Departing as a study of a life trajectory that aims to approach social networks, as well as the constellation of reciprocal actions in different times and spaces in which a life is inscribed, this work contributes to a new vision about life and Poty Lazzarotto's work, relating them to individuals, groups, actors, cultural flows and broader social phenomena. Some of which have potentially collaborated in several of the changes that have occurred and still occur in Curitiba.

Keywords: Poty Lazzarotto. Trajectory. Curitiba. Sociology of Art. Show.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Fotografia dos frequentadores do Vagão do Armistício no início dos anos 1940: ao centro o interventor Manoel Ribas, acompanhado por membros do seu secretariado, como Hildebrando de Araújo e Epaminondas Santos, a sua direita, e o major Fernando Flores, a sua esquerda	39
Figura 2 — Alguns frequentadores do Vagão do Armistício: ao centro da fotografia, a cantora Linda Batista, acompanhada por Júlia Tortato Lazzarotto e Isaac Lazzarotto, ambos a sua direita	39
Figura 3 — Frequentadores do Vagão do Armistício: Isaac Lazzarotto, em pé e à esquerda na imagem, acompanhado por outros frequentadores do restaurante, assim como pelos motoristas de Manoel Ribas, postados mais à direita na imagem	40
Figura 4 — História em quadrinhos “Haroldo – o homem relampago”	46
Figura 5 — Gravura “Pinheiros”	67
Figura 6 — Gravura “Lama e força”	69
Figura 7 — Ilustração para o conto “Canto de sereia”	97
Figura 8 — Primeira ilustração da obra Paraná Vivo	120
Figura 9 — Oitava ilustração da obra Paraná Vivo	121
Figura 10 — Vigésima quarta ilustração da obra Paraná Vivo	124
Figura 11 — Painel “As Quatro Estações”	152
Figura 12 — Poty Lazzarotto em trabalho para a empresa O Boticário	165
Figura 13 — Primeira parte do painel “Curitiba e sua gente”	173
Figura 14 — Segunda parte do painel “Curitiba e sua gente”	173
Figura 15 — Terceira parte do painel “Curitiba e sua gente”	174
Figura 16 — Última parte do painel “Curitiba e sua gente”	174
Figura 17 — Primeira parte do painel “Essências e perfumes”	188
Figura 18 — Segunda parte do painel “Essências e perfumes”	188
Figura 19 — Terceira parte do painel “Essências e perfumes”	189

Figura 20 — Quarta parte do painel "Essências e perfumes"	189
Figura 21 — Quinta parte do painel "Essências e perfumes"	190
Figura 22 — Sexta parte do painel "Essências e perfumes"	190
Figura 23 — Última parte do painel "Essências e perfumes"	191
 Quadro 1 — Tipologia do conjunto de painéis, murais, vitrais e demais monumentos em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba	 169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
a. METODOLOGIA.....	19
b. OUTROS OLHARES SOBRE POTY LAZZAROTTO	26
CAPÍTULO 1 – IMAGENS DO VAGÃO DO ARMISTÍCIO	37
1.1 A infância entre dois mundos	37
1.2 Os desejos de Poty e Isaac Lazzarotto	42
1.3 O auxílio do interventor	49
CAPÍTULO 2 – UMA VIDA ENTRE A PERIFERIA E O CENTRO	56
2.1 As primeiras oportunidades no Rio de Janeiro.....	57
2.1.1 Novos amigos, novas escolhas: vínculos entre as transformações no plano estético e a constelação de artistas modernos.....	63
2.1.2 Poty: uma vida em muitos cenários.....	73
2.2 Dalton Trevisan e Poty Lazzarotto: dois descendentes de imigrantes italianos.....	83
2.2.1 A revista <i>Joaquim</i> como termômetro das relações de poder entre a periferia e o centro.....	93
2.3 Sobre o apogeu da carreira de ilustrador no Brasil.....	103
2.3.1 A arte versátil de Poty, o ilustrador.....	114
2.4 O ocaso do tradicional ofício de ilustrador no Brasil.....	126
CAPÍTULO 3 – ÍCONES PARA UMA CIDADE-MODELO, ECOLÓGICA E ESPETACULAR.....	132
3.1 A cidade como processo.....	133
3.2 Poder público e empresariado: uma configuração de aliados.....	142
3.3 Os desejos do experiente Poty Lazzarotto.....	156
3.4 Imagens e contraimagens do espetáculo.....	168

3.4.1 Arte e imaginabilidade: sobre a transparência aparente de certas imagens.....	172
3.4.2 O estilo como marca.....	182
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS.....	203
APÊNDICE A – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADOS PELOS ENTREVISTADOS.....	215
APÊNDICE B – LISTA DE MURAI, PAINÉIS, VITRAIS E OUTROS MONUMENTOS REALIZADOS POR POTY LAZZAROTTO NA REGIÃO DE CURITIBA.....	222

INTRODUÇÃO

Esta investigação tem como tema a trajetória de vida de Poty Lazzarotto (1924-1998). Situando-se no domínio da Sociologia e também estabelecendo uma importante interface com a História, a mesma tem como ponto de partida a trajetória de um indivíduo visando à abordagem de redes sociais, da constelação de ações recíprocas em diferentes tempos e espaços nos quais se inscreve uma vida, tal como de fenômenos sociais mais amplos.

Dessa forma, neste trabalho, buscamos reconstituir parte da vida de Poty Lazzarotto, artista que se notabilizou primeiro na cena artística brasileira como um nome ligado à gravura e, também, como ilustrador que viveu o auge do processo de constituição do mercado editorial do país. Nesse processo, em especial nos decênios de 1930 a 1960, destacou-se a José Olympio, editora na qual Poty passou a trabalhar em 1953, vindo posteriormente a destacar-se por ilustrar as obras de alguns dos escritores mais prestigiados e reconhecidos nos centros hegemônicos de produção cultural do país.

Além disso, notabilizou-se por seu trabalho com desenhos, talhas e diferentes gêneros de gravuras, como a xilogravura. Com maior frequência a partir dos anos 1970, e bem maior intensidade nas décadas de 1980 e 1990 — também houve murais, vitrais, painéis e outros monumentos realizados, sobretudo, na região de Curitiba, mas também pelo interior do Paraná, em outros estados do Brasil e outros países do mundo, como Portugal, França e Alemanha.

Poty Lazzarotto nasceu em Curitiba em 1924, mudou-se para o Rio de Janeiro — cidade que era então o centro artístico e político do país — em 1942, onde viveu quase dois terços de sua vida. Embora jamais tenha perdido de todo o contato com a capital paranaense, o artista só viria a morar novamente em Curitiba em 1990, vindo a falecer nesta cidade em 1998. Desse modo, a trajetória de Poty Lazzarotto constitui um *locus* privilegiado para se observar as permanências e

mudanças inscritas na dinâmica de funcionamento dos fluxos culturais entre centro e periferia.¹

Esta pesquisa tem sua origem num projeto de dissertação, em que pretendíamos realizar uma abordagem sociológica sobre o grupo de intelectuais envolvido com o empreendimento cultural chamado revista *Joaquim* (1946-1948), periódico que floresceu em Curitiba logo após o ocaso do Estado Novo (1937-1945) e o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Pretendíamos então abordar as trajetórias dos três principais colaboradores desse empreendimento: o jovem aspirante a escritor Dalton Trevisan (1925), o experiente artista plástico italiano Guido Viaro (1897-1971) e o jovem artista gráfico Poty Lazzarotto.

O tema da investigação foi mudado para a trajetória de vida de Poty por alguns motivos. Em primeiro lugar, pela miríade de fontes primárias e secundárias encontradas sobre a vida e a obra de Poty Lazzarotto em comparação com as fontes disponíveis sobre as vidas dos outros dois artistas. Além disso, chamavam atenção algumas questões concernentes a sua trajetória de vida, em particular a natureza do seu envolvimento com indivíduos e grupos vinculados à elite política e econômica de Curitiba. A vida de Poty, acessível através de numerosas fontes, apareceu como uma chave de leitura fecunda para a análise das conexões entre arte e sociedade, centro e periferia, no período em questão.

Com relação à esta investigação, a mesma pretende responder à seguinte indagação: que vínculos ligaram a obra de Poty Lazzarotto às redes formais e informais de poder em que ele esteve envolvido?

Como será melhor destacado ao longo do trabalho, além desta que é nossa questão central, outras perguntas mais pontuais foram surgindo, entre elas: Que características estilísticas e iconográficas tinha a arte em que Poty Lazzarotto esteve envolvido para habilitá-lo a figurar num primeiro momento como ilustrador da José Olympio e, posteriormente, como um dos mais atuantes ilustradores desta e de outras editoras brasileiras? Por que a demanda e a produção das obras realizadas em Curitiba aumentaram de forma tão expressiva ao final da vida de Poty Lazzarotto, nos anos 1990? E, também, por que a imagem comumente difundida de

¹ Como será melhor destacado ao longo desta investigação, sempre que usarmos os termos “centro” e “periferia” estaremos partilhando o modelo analítico proposto por Castelnovo e Ginzburg (1998), que trata das relações entre centro e periferia.

Poty Lazzarotto aponta mais para um artista cujos painéis, murais, vitrais e outros monumentos estão ligados ao poder público local, compõem a paisagem urbana de Curitiba e são formados sobremaneira por símbolos regionais tradicionais, quando o levantamento e a análise preliminar de todas as obras realizadas na região de Curitiba apontam consideravelmente mais para uma outra imagem?

A partir da principal questão elencada desdobram-se três níveis de análise complementares, tal como os referenciais teórico e metodológico adotados.

O primeiro nível de análise inclina-se aos produtos artísticos. Desse modo, são analisadas gravuras, ilustrações — e também obras como monumentos, murais e painéis realizados pelo artista na capital paranaense. Antes de analisar diretamente esta última categoria de obras, foi necessário fazer o maior levantamento empírico já realizado sobre os murais, painéis, vitrais e outros monumentos que o artista produziu na região de Curitiba. Tais obras foram encontradas no espaço público livre, em propriedades particulares, em instituições públicas e privadas, e em uma entidade sem fins lucrativos. Após isso, visamos, a partir da lógica do método combinatório denominado Análise do Espaço de Propriedades (AEP), produzir uma análise preliminar do conjunto de 104 obras em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba, a qual nos permitiu formular alguns argumentos, tal como algumas questões cruciais a este trabalho. Por fim, a análise circunstanciada de algumas obras em específico nos permitiu tematizar tais indagações.

Com relação às últimas obras mencionadas, a metodologia usada na análise das mesmas é inspirada pelo método proposto por Ginzburg (2010), na investigação sobre as obras do pintor italiano Piero della Francesca (1415-1492). Desse modo, adotamos os pressupostos de ampliar o dossiê de documentação externa disponível sobre algumas produções artísticas, em especial no que concerne à clientela envolvida, assim como de estabelecer a cronologia dessas figurações visuais. Tais pressupostos colaboraram na minuciosa tarefa da “reconstrução analítica da intrincada rede de relações microscópicas que todo produto artístico, mesmo o mais elementar, pressupõe” (GINZBURG, 2010, p. 19).

Com efeito, por alguns momentos na presente investigação tais orientações e pressupostos foram lançados, por se reconhecer que reconstruir os vínculos entre

certas “escolhas iconográficas e estilísticas e a rede social em que elas tomaram forma permitirá evitar tanto a interpretação iconológica incontrolada quanto o apelo a-histórico à ‘perenidade subterrânea de certas fontes visuais’.” (GINZBURG, 2010, p. 53).

Assim, mediante tal método, foi possível identificar, por exemplo, alguns dos elementos pictóricos que surgiram ou desapareceram em algumas obras quando dadas relações nasceram ou cessaram; ou de que forma a dinâmica presente em dadas redes sociais inscreveu-se em algumas produções.

O segundo nível de análise adotado contempla a trajetória de sociabilidade de Poty Lazzarotto. Dessa forma, foram mapeados alguns dos círculos de sociabilidade aos quais Poty vinculou-se ao longo do tempo, reconstituindo as relações de amizade, profissionais e de poder que travou com uma constelação de indivíduos — como políticos, empresários, artistas, arquitetos, construtores, pedreiros, críticos de arte, jornalistas, galeristas etc —, de modo a investigar as redes nas quais esses indivíduos estavam inseridos e também o que algumas dessas micro relações revelam sobre fatores culturais e sociais mais amplos. (FARIA, 2015b, p. 04).

Desse modo, as diversas interações que, ao longo de uma vida, Poty Lazzarotto estabeleceu com uma miríade de indivíduos, grupos e atores sociais são cruciais a esta investigação. Com essa postura, esta pesquisa aproxima-se da proposta de Simmel (2006), que argumenta que para se entender um ser humano é necessário entender que ele vive ou viveu interativamente com outros seres humanos, em meio a uma dinâmica na qual os nós formados pelos laços humanos e sociais são ou foram incessantemente feitos, desfeitos, refeitos, “constituindo uma fluidez e uma pulsação que atam os indivíduos mesmo quando não atingem a forma de verdadeiras organizações” (SIMMEL, 2006, p. 17 *apud* FARIA, 2015b, p. 04).

Portanto, este nível de análise é definido pelo conceito de sociabilidade de Simmel, que ilumina a noção na qual as forças da realidade social podem ter seu conteúdo convertido em mero estímulo. Com efeito, conforme destaca Simmel (2006), a fonte subterrânea da sociabilidade não é encontrada em si mesma, mas “na vivacidade dos indivíduos reais, em seus sentimentos e atrações, na plenitude de seus impulsos e convicções”; todavia, ainda que a sociabilidade pareça em algum momento separar-se das constrições mais elementares da vida social, ela também

está situada em relação à esta, não estando isolada da mesma (SIMMEL, 2006, p. 80 *apud* FARIA, 2015b, p. 04).

O último nível de análise adotado nesta pesquisa aborda a história da cidade de Curitiba. À luz dos modelos teórico e metodológico adotados, compreendemos a história não como o estudo do tempo, mas, sim, da existência humana. O objetivo presente neste nível foi o de traçar o funcionamento de algumas das diversas configurações sociais a que Poty Lazzarotto ligou-se ao longo da sua vida. Neste caso, o conceito basilar é o de configuração, utilizado em diferentes estudos de caso por Elias (1995, 1999, 2000, 2001, 2005).² (FARIA, 2015b, p. 04).

Esta investigação se justifica, em primeiro lugar, pela possibilidade de abordar concretamente a dinâmica de redes sociais formais e informais de poder a que se vincularam indivíduos, grupos e atores sociais que tiveram importância significativa para algumas das principais mudanças que ocorreram nos centros artísticos do país, e outras que ocorreram e ainda ocorrem na cidade de Curitiba. Em especial, este trabalho inclina-se para as relações que o artista teceu com membros do empresariado local e da elite política desta cidade, sem perder do horizonte as alianças e recíprocas dependências que ligaram esses setores sociais, que, por seu turno, demonstraram ser os mais dependentes da contribuição especializada de Poty Lazzarotto.

Em segundo lugar, este trabalho contribui para uma abordagem teórica e metodológica da arte que não isola as obras dos produtores artísticos ou dos agentes envolvidos em sua mediação e recepção, nem se volta para uma análise tão só interna ou externa da obra de arte. Pelo oposto, esta abordagem enfatiza o funcionamento dos sistemas de relações característicos às atividades artísticas em suas conexões e interdependências. Essa postura demonstrou sua viabilidade heurística por possibilitar uma maior aproximação da complexa dinâmica na qual as obras são parte da vida social.

Com efeito, nesta investigação abordamos como se dava o íntimo elo entre vida e obra, e entre sociedade e indivíduo — ao deslindar as ações e interações específicas que resultaram em algumas obras, sem perder de vista como a vida de

² Em vista da importância para esta investigação do modelo teórico desenvolvido por Norbert Elias, optamos por descrever a leitura da obra do sociólogo alemão na segunda parte desta introdução, reservada à metodologia.

Poty Lazzarotto inseriu-se em uma constelação maior de acontecimentos, espaços e tempos, partilhando os dilemas e contradições, assim como os sentimentos e anseios propiciados pela vida social de Curitiba e de grande parte do mundo no século XX.

a. METODOLOGIA

Com relação às bases e ao método adotado, este trabalho inspira-se em alguns dos pressupostos comuns a autores como Ginzburg (1989, 1998, 2006), Revel (1992) e, principalmente, Levi (1992, 2000), que pertencem à chamada abordagem microhistórica. Entre algumas de suas distintas aplicações, a abordagem da microhistória notabiliza-se por tencionar com outros modelos explicativos como, por exemplo, o funcionalista ou o estruturalista. Seu método não parte da macrealidade, de modelos estruturais ou do conjunto de normas exteriores para se entender as ações dos indivíduos. Pelo contrário, tal abordagem parte das ações concretas dos indivíduos em análise, por vezes demonstrando as ambiguidades e contradições presentes em dados quadros normativos, e como tais ações podem ocorrer nos interstícios desses últimos. (FARIA, 2015b, p. 06-07).

Com efeito, a abordagem microhistórica oportuniza um procedimento analítico de caráter experimental que, mediante os resultados de um estudo intensivo da micro realidade, permite ao pesquisador levantar novas hipóteses sobre o macro universo social. No entanto, o ganho heurístico oportunizado pela microhistória não vem apenas da redução da escala de observação, mas do princípio da variação de escalas, sendo esta compreendida como a multiplicidade de tempos e espaços nos quais se inscreve um destino (REVEL, 1992; LEVI, 2000). (FARIA, 2015b, p. 07).

O modelo teórico adotado é o proposto por Elias (1995, 1999, 2000, 2001, 2005). Sendo utilizados além do conceito de configuração, a categoria analítica do poder e a noção de correspondência. Em especial, esta investigação é inspirada pelo modelo teórico desenvolvido por Elias ao abordar a vida do compositor Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Na obra *Mozart: sociologia de um gênio*, Elias (1995) expõe que a cisão entre o artista considerado um gênio e sua existência social pode ser artificial e enganadora, materializando uma perda em muitos domínios, inclusive para o próprio entendimento da arte em um sentido mais amplo. Juntamente com essa observação, o sociólogo alemão esclarece como o desvelar das conexões entre a experiência do artista e sua produção também pode auxiliar na compreensão de nós mesmos como seres humanos.

Elias (1995) estabelece que para se compreender alguém é preciso descortinar quais são os anseios e desejos essenciais aos olhos desse indivíduo em conexão com as oportunidades históricas. A vida faz ou não sentido conforme esses desejos sejam ou não realizados. Portanto, para Elias é fundamental a adoção de uma postura compreensiva, a fim de se entender o que faz ou não sentido aos olhos de um indivíduo.

Além disso, convém observar que, para Elias, o poder é um componente que colabora para estruturar os relacionamentos humanos. Não obstante, o poder na obra de Elias não é uma categoria estática e substancial, mas relacional e, portanto, inerente às relações e exercida no jogo social. Desse modo, o poder que um ser humano exerce sobre outro traduz-se na capacidade daquele de controlar e orientar o decorrer da ação deste (ELIAS, 1999). Desse modo, o poder pode aparecer sob diferentes formas na sociedade: seja na pressão do patrão sobre o funcionário, dos movimentos sociais sobre o governo, do filho pequeno sobre os pais e destes sobre aquele etc. No caso de Mozart, na sociedade de Salzburgo da segunda metade do século XVIII, o poder do patrono, o príncipe-arcebispo, sobre o compositor era bastante superior ao que este exercia sobre aquele, na medida em que Mozart dependia consideravelmente mais de Jerome Colloredo que este do músico.

Conforme os elementos acima, salienta-se, por um lado, o poder como um elemento que permeia todas as relações humanas de forma não unilinear — e, por outro, a importância do caráter de recíproca dependência presente nessas relações. A vida em sociedade é constituída por toda uma série de dependências humanas, as quais entrelaçam-se formando um todo interdependente. Para Elias, as interdependências sociais situam-se no centro da teoria sociológica.

Para definir a forma como lidou com um dilema fundamental à Sociologia, qual seja a articulação entre indivíduo e sociedade, Elias utilizou a metáfora dos jogos. Para Elias, lance a lance, só é possível entender cada uma das jogadas dos jogadores individuais através das jogadas anteriores deles mesmos e dos outros jogadores — ou seja, através do decurso de um jogo que não existe senão mediante a configuração formada pelos jogadores no conjunto de suas ações e de seus intelectos (ELIAS, 1999). Com efeito, não é possível entender e explicar as ações dos jogadores se as destacarmos do decurso do jogo em processo ou mesmo se encararmos o jogo de uma maneira muito distante de sua dinâmica particular, como uma instância reificada e estática.

Com o exemplo acima, temos que o jogo é uma configuração particular de indivíduos em interação, que se ligam, interligam, e cujas ações ganham sentido em meio à dinâmica e ao desfecho particular à essa configuração social. Posto isso, o conceito de configuração pode ser usado tanto ao se abordar grupos sociais microscópicos de curta duração ou até mesmo gigantescos agrupamentos de longa duração formados por países, ambos compostos por redes tecidas por seres humanos. (ELIAS, 1999 *apud* FARIA, 2015b, p. 04-05).

Com relação à metodologia geral de trabalho, o modelo escolhido é o elaborado por Guérios (2009, 2011, p. 20), na investigação sobre a trajetória de vida do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Desse modo, na presente investigação, um acervo considerável de fontes primárias informa sobre as relações concretas que Poty Lazzarotto teceu com uma constelação variada de indivíduos, e com os demais atores e instâncias que sejam relevantes para a compreensão de suas práticas ao longo do tempo. Dessa forma, pouco a pouco, pode-se restituir com detalhe algumas das redes de interdependência a que o artista se ligou em diferentes momentos e traçar a dinâmica particular às diferentes configurações sociais de que fez parte. Por fim, esta análise é então confrontada às dinâmicas em escala macro que influenciaram a construção de sentido por parte dos atores vinculados a essas redes. (GUÉRIOS, 2009, 2011, p. 20; FARIA, 2015b, p. 07).

Neste estudo são utilizadas fontes escritas, orais e imagens. Com relação às primeiras, privilegiamos sempre que possível as fontes primárias, assim como a comparação das informações presentes. Ao longo deste trabalho, foi usado um amplo leque de fontes primárias e secundárias, como catálogos de exposições,

jornais, cartas, documentos, desenhos, gravuras, bilhetes, objetos, algumas obras de arte etc. A maior parte dessas fontes foi encontrada na Fundação Poty Lazzarotto, que abriga o acervo do artista paranaense. Atualmente, levando-se em conta somente as obras de arte feitas por Poty Lazzarotto presentes nesse acervo, há cerca de 7.000 peças.

Essa instituição funciona no último apartamento em que Poty residiu, em Curitiba, e é mantida por seu irmão, João Lazzarotto, assim como pelos serviços prestados pela pesquisadora Maria Esther Teixeira Cruz. O trabalho mantido por João e realizado por Maria Esther, que nos últimos anos dedicou-se à laboriosa tarefa de catalogar todo o acervo encontrado, trouxe à luz todo um conjunto de fontes organizadas, algumas antes desconhecidas, que os autores dos trabalhos anteriores dedicados à obra e à vida do artista ou não puderam utilizar ou não puderam manejar com a mesma facilidade que encontramos.

Além da Fundação Poty Lazzarotto, foram consultados os acervos presentes no Museu Oscar Niemayer, na Biblioteca Pública do Paraná, no setor de documentação do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, no Instituto Histórico e Geográfico do Paraná, no Círculo de Estudos Bandeirantes, todas essas instituições situadas em Curitiba. Também foram consultados de forma integral o acervo pertencente à Casa de Rui Barbosa, que abriga diversos documentos originais sobre a editora José Olympio, para a qual Poty Lazzarotto trabalhou boa parte de sua vida; e a Divisão de Manuscritos, que integra o acervo da Fundação Biblioteca Nacional, estando situadas essas duas últimas instituições na cidade do Rio de Janeiro. Por fim, também foi utilizado o acervo digital de periódicos nomeado Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional.

Ao longo deste trabalho, todo um conjunto de fontes primárias foi também produzido mediante as entrevistas realizadas. No decorrer desta pesquisa foram entrevistados o ex-prefeito de Curitiba e ex-governador do Paraná, Jaime Lerner, que foi amigo de Poty e trabalhou com o artista; a atual diretora do Museu Oscar Niemeyer, Estela Sandrini, artista plástica e crítica de arte, que foi amiga do artista e trabalhou algumas vezes com ele. Também foi entrevistado o diretor do grupo *Boticário*, Miguel Krigsner, que conheceu o artista e para quem este realizou três obras; Elias Lipatin foi entrevistado formalmente e José Maria Gandolfi informalmente, ambos estes arquitetos trabalharam com o artista em diversas obras

realizadas; Carlos Ravazzani, que foi amigo do artista e solicitou um de seus trabalhos para o livro “Curitiba: Capital Ecológica”; Rozério Machado, que foi amigo de Poty Lazzarotto e proprietário da construtora que atuou nas obras feitas em concreto nos últimos 11 anos da vida do artista; Eduardo Schulman, publicitário, para quem Poty Lazzarotto fez algumas produções pouco conhecidas, como para campanhas motivacionais dedicadas a funcionários de algumas empresas. Também houve algumas entrevistas informais, além da realizada com o arquiteto José Maria Gandolfi, uma delas feita com Alvari Dziewa, artista plástico que conviveu com Poty Lazzarotto tanto no Rio de Janeiro como em Curitiba; com Lucimara de Fátima Delamuta, responsável durante certo período pela área de marketing do Hotel Paraná Suíte, na fachada do qual foi realizado um painel de Poty Lazzarotto; e também algumas entrevistas informais foram feitas com o cartorário João Lazzarotto, único irmão do artista.

Além deles, houve uma série de perguntas respondidas pelo amigo do artista e ex-prefeito de Curitiba, Rafael Greca de Macedo, que encomendou algumas obras de Poty e o indicou para outras. Todavia, por solicitação do entrevistado, as perguntas foram enviadas por email e respondidas via internet, metodologia bastante diferente da utilizada nas outras entrevistas formais.

Os entrevistados foram escolhidos à medida do avanço na coleta e análise das diferentes categorias de dados usados neste trabalho, levando-se em conta, portanto, o referencial empírico e os níveis de análise adotados. Alguns deles foram apontados por outros entrevistados. Tais estratégias permitiram reconstituir parte das redes a que o artista se vinculou ou chegar a indivíduos envolvidos de alguma forma com elas.

A metodologia utilizada nas entrevistas contém alguns elementos de Richardson (2008) e Kaufmann (2013), e, em menor medida, alguns apontamentos de Becker (2007).

De Richardson (2008), foi utilizada a noção da entrevista guiada, de tentar influenciar o mínimo possível as respostas dos entrevistados, formulando perguntas de uma forma simples e direta sempre que possível. Também foram utilizados alguns elementos da técnica de entrevista compreensiva elaborada por Kaufmann (2013). Desse modo, foram elaborados guias flexíveis de perguntas previamente

organizadas por temas, algumas repetidas durante quase todas as entrevistas e outras elaboradas especificamente para algumas, optando-se também por privilegiar uma postura em que as principais perguntas eram elaboradas a partir da fala dos entrevistados.

De Becker (2007), foi utilizada a ideia de se privilegiar quando necessário perguntas pautadas pelo termo “como” ao invés de “por que”. Isso, devido às vantagens do primeiro em relação ao segundo: o “como” é mais descritivo, menos restritivo e maximiza a liberdade do entrevistado, pede uma história, que pode permitir que se chegue a mais elementos ligados a fenômenos e processos em que os indivíduos estão ou estiveram envolvidos (BECKER, 2007). Um exemplo de como foi usado esse recurso está na seguinte pergunta, utilizada na maior parte das entrevistas: “Como você conheceu Poty Lazzarotto?”. Ela permitiu uma abordagem detalhada das redes nas quais diferentes indivíduos estão ou estiveram inseridos, de diferentes elementos relacionados à dinâmica dessas redes, tal como um aprofundamento quanto às informações sobre as relações desses indivíduos com Poty Lazzarotto e outros indivíduos e atores sociais.

Por fim, o *corpus* fotográfico desta pesquisa constitui-se tanto de fotografias produzidas ao longo da mesma, como de fotografias encontradas na Fundação Poty Lazzarotto e cerca de duzentas outras cedidas pela família Lazzarotto. Para todos esses casos, a metodologia utilizada é inspirada em Guran (2002). Especificamente para as fotografias cedidas por terceiros, houve uma maior inclinação para identificar as nuances de representação contidas nessas imagens.

As fotografias produzidas ao longo dessa pesquisa foram feitas com o objetivo de se coletar imagens e obter informações concernentes aos murais, painéis, vitrais e monumentos com os quais que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba. Uma parte dessas obras encontra-se em locais de enorme poluição visual e sonora. Desse modo, a fotografia foi o instrumento para se obter um registro minucioso dessas obras e, posteriormente, uma análise sociológica e comparativa dos elementos contidos nas mesmas, de todos os temas e — de forma mais laboriosa e específica — de todos os símbolos presentes, além de certos indícios captados pelo uso de recursos como o zoom. Portanto, nesta pesquisa levamos em conta a posição de Guran (2002), de que, na fotografia, a composição é subtrativa: diante de uma realidade determinada e visualmente prolixa, o

pesquisador utiliza a fotografia para eliminar os elementos não essenciais, a fim de evidenciar a essência da mensagem plástica. Com efeito, conforme Guran (2002), a “única regra definitiva é a ‘limpeza’ da imagem no que toca à informação principal” (GURAN, 2002, p. 26). Assim, foi explorado o potencial da fotografia para destacar certos elementos particulares da realidade que se encontrava diluída em um vasto e congestionado campo de visão. Além disso, ficou evidente a vantagem desse instrumento para parar, capturar, e, ulteriormente, analisar melhor elementos entrevistados e que, de outro modo, seriam esquecidos, como já havia percebido Verger (1991).

Com o levantamento completo das obras realizadas por Poty Lazzarotto na região de Curitiba concluído, foi eleito o método combinatório denominado análise do espaço das propriedades (AEP), de acordo com o modelo discutido por Becker (2007). Esse método foi usado a fim de fazer o trabalho avançar rumo a novas descobertas mediante um conjunto maior de ideias e categorias, explorando ao máximo as possibilidades lógicas implícitas em uma tipologia geral elaborada sobre a obra em que o artista paranaense esteve envolvido. Dessa forma, foi seguida a orientação de Becker (2007), de que o método tabular de criar tipos tem algumas vantagens, como fornecer um espaço físico para que se possa inserir os nomes dos tipos, com as células contendo o número absoluto dos casos que consistem naquela combinação de características. Depois, esses números foram comparados e algumas novas questões e argumentos foram formulados.

As combinações possíveis levaram em conta dois elementos característicos da obra mural de Poty Lazzarotto: compor ou não a paisagem urbana. Esses elementos foram cruzados em uma tabela com os locais em que foram feitas estas obras: espaço público livre, instituições públicas (ou espaço público restrito), instituições privadas, propriedades particulares e entidades sem fins lucrativos. Dessa forma, em uma tabela com dois tipos de características formando as colunas e cinco as fileiras, foi elaborada a tipologia do conjunto de painéis, murais, vitrais e demais monumentos em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba.

b. OUTROS OLHARES SOBRE POTY LAZZAROTTO

Realizadas nos dois últimos decênios, as produções acadêmicas dedicadas à arte ou à vida de Poty Lazzarotto estão situadas nas áreas da Comunicação, Artes, Teoria Literária, Filosofia e Antropologia Social. Havendo duas tendências principais a marcar essas abordagens. (FARIA, 2015b, p. 08).³

A primeira tendência diz respeito aos trabalhos que analisam as produções de Poty Lazzarotto como ilustrador que atuou no mercado editorial brasileiro. Essas pesquisas formam uma variedade de interpretações, geralmente centradas nos intercâmbios entre as ilustrações produzidas pelo artista paranaense e os escritos de autores conhecidos da literatura brasileira e/ou estrangeira (FOGAGNOLI, 2012; PEREIRA, 2010; GUTIERREZ, 2010; NUNES, 2010, 2015; NUNES & COSTA, 2014). A segunda tendência diz respeito aos trabalhos que analisam os murais e painéis realizados pelo artista, que se inclinam à produção feita em Curitiba (PEDROSO, 2006; FERREIRA, 2004). (FARIA, 2015b, p. 08).

Para explicar essas duas tendências, “é possível delinear dois movimentos principais: o primeiro se relaciona a uma nova tendência encontrada nas incursões acadêmicas brasileiras dos últimos quinze anos”, e o segundo movimento “se refere à dinâmica particular à trajetória profissional de Poty Lazzarotto.” (FARIA, 2015b, p. 08-09).

O primeiro movimento mencionado conecta-se às mudanças concernentes aos estudos dedicados à edição e ao livro no Brasil. De acordo com Sorá (2010), se, no plano internacional, a edição e o livro passaram a ser objetos de análises sistemáticas por volta da metade do século XX, o mesmo só ocorrerá no Brasil em 1985, quando haverá a publicação de *O Livro no Brasil*, do inglês Laurence

³ Parte dessa revisão de literatura já foi por nós discutida (FARIA, 2015b). Todavia, retomamos, ampliamos e atualizamos certos elementos dessa discussão por alguns motivos. Primeiro, porque ao fim desta dissertação de mestrado, devido aos resultados alcançados, podemos avaliar melhor as contribuições e os limites dos trabalhos anteriores. Além disso, em vista da quantidade de produções dedicadas à vida ou à obra de Poty, também é necessário posicionar esta dissertação frente a esses trabalhos. Por fim, ao concluir essa investigação, percebemos que surgiram outras pesquisas que ainda não haviam sido publicadas quando realizamos a primeira revisão.

Hallewell. Nos anos 1990, malgrado o movimento de internacionalização do mercado dos livros, serão dedicadas a esses objetos teses de doutorado isoladas, apesar do número de pesquisas começar a se ampliar ao fim dessa década, devido à “ação comum de pesquisadores, escritores, jornalistas e agentes das políticas culturais nacionais” que “logrou tornar a edição e os editores uma questão” (SORÁ, 2010, p. 14 *apud* FARIA, 2015b, p. 09).

Desse modo, segundo Faria (2015b), ao longo dos anos 2000,

o número de estudos sobre o mercado editorial, o livro e as parcerias e relações necessárias a sua produção, mediação e recepção aumentou consideravelmente; tendência a permanecer no segundo decênio do século XXI, e sinalizada pelas primeiras produções citadas. Nestas são abordados os intercâmbios entre literatura e artes visuais, mediante as ilustrações produzidas por Poty Lazzarotto para reconhecidos escritores do país, as quais, em sua maior parte, inscrevem-se no apogeu do processo de constituição do mercado editorial brasileiro. Esse processo foi protagonizado por editoras como a José Olympio e a Civilização Brasileira, e através destas, assim como de outras editoras, o artista paranaense ilustrou diversas obras e autores, nacionais e estrangeiros. (FARIA, 2015b, p. 09).

Diferentemente deste, o segundo movimento se relaciona com o número consideravelmente elevado de painéis e murais produzidos por Poty Lazzarotto em Curitiba. Desse modo, compreendemos que dois motivos justificam essa inclinação. O primeiro deles diz respeito ao aumento sensível quanto ao número dessas produções – algumas destas dotadas de um forte impacto visual –, ao longo dos anos 1990, devido a encomendas feitas seja por órgãos públicos, seja por instituições privadas, algumas vezes resultantes da sinergia entre os grupos situados nessas instâncias, o que justifica o interesse e as consequentes pesquisas surgidas no início dos anos 2000 (FARIA, 2015b, p. 09). O segundo motivo a fortalecer esse movimento foi a crescente disseminação que a prefeitura de Curitiba e o governo do Paraná fizeram da imagem de Curitiba, acentuando o processo de acordo com o qual essa cidade passou a ser vista como uma

cidade-modelo, capital ecológica e cidade em sintonia com as tendências de espetacularização visual do espaço urbano, estas últimas assistidas também em outras metrópoles do mundo desde os anos 1960 em diante. O fato de Poty ser o artista eleito pela Administração Pública de Curitiba para ser o produtor oficial de várias obras desse período articulou-se ao processo

de formação de uma nova visão sobre a cidade, assim como à criação de uma nova representação sobre o artista. (FARIA, 2015b, p. 09-10).

Assim, a elevada projeção dada aos painéis e murais do decênio de 1990 e à imagem do artista se articularam. Pouco após o artista falecer, fato que concedeu ainda mais evidência a tais obras, essa produção começou a ser abordada pela literatura acadêmica. (FARIA, 2015b, p. 10).

No domínio da Filosofia, em dissertação produzida no início da presente década, Fogagnoli (2012) analisa as relações entre alguns dos contos feitos por Guimarães Rosa para a obra *Sagarana* e as duas versões de ilustrações feitas por Poty Lazzarotto para as diversas edições desta obra. Além disso, esse trabalho lança luz sobre a importância de Poty Lazzarotto como difusor da gravura como arte no Brasil, em especial nos decênios de 1940 e 1950, salientando seu protagonismo no uso artístico da litografia, técnica que antes se fazia presente no país através da imprensa, mas apenas de modo técnico.

Em artigo lançado no mesmo período, situado no campo da Teoria Literária, Pereira (2010) adota a perspectiva de que as ilustrações são suportes semânticos de uma composição literária, propondo a análise das gravuras criadas por Poty Lazzarotto para ilustrar uma versão do romance brasileiro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Nesse artigo, é levantada a hipótese de que as gravuras produzidas não têm apenas um caráter ilustrativo, de exemplificar o enredo da trama literária, mas oferecem ao leitor um novo caminho interpretativo. Ao longo desse trabalho, será sublinhada a sintonia entre a apresentação visual tecida por Poty e a crítica literária machadiana pós-1960. Se a crítica dessa época passou a culpar a mente perturbada e fantasiosa de Bento, protagonista e narrador da trama, construindo uma versão que inocenta Capitu — personagem acusada de infidelidade por ele —, as ilustrações para *Dom Casmurro* feitas por Poty evocam uma percepção negativa de Bento. À medida que a trama decorre, as seis ilustrações de Poty, gradativamente, perdem nitidez, reforçando o caráter parcial presente nas memórias narrativas de Bento, sugerindo um vigor de incerteza que pende a favor de Capitu e contra a opacidade a minar as lembranças de Bento.

Em livro baseado em dissertação de mestrado produzida no domínio da Comunicação, Gutierrez (2010) tece uma análise de algumas das produções do

escritor Dalton Trevisan ilustradas por Poty Lazzarotto, contemplando as obras *Ah, é?*, *Dinorá*, *Em Busca de Curitiba Perdida* e *Mistérios de Curitiba*. Ao adotar como objetivo principal abordar os múltiplos procedimentos intertextuais presentes nas obras que marcam a parceria entre os artistas, a autora argumenta que a coincidência temática é o cerne da relação e das parcerias estabelecidas entre Dalton e Poty, propondo uma sintonia entre memória e poética, assim como entre o universo de experiências culturais e afetivas de ambos, estas as quais ligavam-se à cidade de Curitiba. Desse modo, a investigação de Gutierrez (2010) lança a hipótese de que, para ambos os produtores artísticos, a questão de maior importância é “criar uma Curitiba menos afeita aos tipos humanos modelares e mais próxima aos seres periféricos que a compõem” (GUTIERREZ, 2010, p. 45).

Ao argumentar a favor do diálogo entre conto e ilustração, Gutierrez (2010) reivindica uma não subordinação da imagem para com a expressão verbal, propondo que, em alguns casos, ao utilizar recursos de seu próprio código expressivo, a ilustração contradiz o discurso apresentado na obra literária, conquistando, via ambiguidade, “mais autonomia... tornando a obra mais interessante” (GUTIERREZ, 2010, p. 30, grifos da autora). Além disso, lança luz sobre as revisões, releituras e reelaborações que ambos os artistas imprimem em suas obras. Desse modo, devido a uma dialogia promovida no interior de suas respectivas produções, há um acoplamento de passagens ou fragmentos, literários ou imagéticos. Por meio da paródia, Poty Lazzarotto promove uma releitura de sua obra, recuperando temas e fragmentos de produções passadas para as novas, articulando novos significados; prática bastante semelhante a que ocorre nas produções literárias de Dalton Trevisan, que as faz e refaz diversas vezes ao longo do tempo, recriando alguns dos seus significados. No caso do escritor curitibano, a repetição e os estereótipos colaboram para acentuar o caráter subversivo de sua literatura (GUTIERREZ, 2010).

Em artigo produzido no domínio das Artes Visuais, Nunes (2010) analisa as relações entre conto e ilustração na revista *Joaquim* (1946-1948), periódico em que Poty Lazzarotto e Dalton Trevisan foram os principais colaboradores, e que tinha como uma de suas marcas a parceria entre esses artistas, ambos na época com pouco mais de vinte anos de idade. Enfocando o diálogo entre literatura e artes visuais, por um lado, Nunes (2010) argumenta sobre a relativa autonomia de cada

uma dessas dimensões artísticas — e, por outro, demonstra como elas estavam imbricadas no mesmo projeto artístico, assim como no interior da mesma estratégia de ação cultural. Todavia, ao tratar dos intercâmbios entre conto e ilustração, a análise presente nesse artigo se concentra tão somente nas articulações entre o que está presente no conto e na ilustração a lhe corresponder. Dessa forma, deixa de abordar outros significados, ligados à experiência social de seus produtores, mediante os quais até mesmo essas produções poderiam ganhar um maior nível de inteligibilidade.

Tal tendência se mantém na tese de Nunes (2015), produzida no âmbito da análise e da crítica literária, que aborda diversas obras de ficção em prosa ilustradas pelo artista paranaense, contemplando o intrincado intercâmbio entre texto e imagem. Desse modo, faz-se o objeto desta pesquisa as múltiplas e complexas relações entre as imagens produzidas por Poty e os respectivos textos literários que elas ilustram, tendo por objetivo “demonstrar como a imagem ‘ilumina’ o texto, proporcionando — quase literalmente — diferentes visões, ângulos e perspectivas sobre a matéria literária.” (NUNES, 2015, p. 05). Mediante tal análise, Nunes (2015) chega a constatação de que não há um método único para a análise da ilustração literária, devendo se considerar que cada obra ilustrada traz consigo procedimentos interpretativos próprios, que levantam questões particulares. Além disso, ao longo deste trabalho é dada atenção às dimensões específicas das relações entre imagens e texto, porém sem propor uma divisão rígida entre as diferentes formas de se interpretar graficamente o texto. Assim, esta pesquisa contribui com a criação de quatro perspectivas metodológicas para a ilustração literária, considerada pelo ângulo das relações entre texto e imagem: a constituição de narrativas visuais e suas articulações com a narrativa do texto; a figuração dos personagens; a criação e articulação de pontos de vista diversos na imagem e suas interligações com os pontos de vista narrativos; e, por fim, a manipulação de certos significados textuais mediante procedimentos metafóricos ou metonímicos. Sendo relevante para a análise empreendida a comparação entre a imagem e o texto, com “absoluto comprometimento com a materialidade e especificidade de cada obra, buscando, assim, selecionar os trechos mais diretamente relacionados com cada imagem.” (NUNES, 2015, p. 638).

A tendência descrita nos últimos parágrafos acompanhou os trabalhos dedicados à Poty Lazzarotto inclinados à análise de suas incursões como ilustrador situado no mercado editorial brasileiro dos decênios de 1940, 1950, 1960, 1970, 1980 e 1990. Essa tendência consiste em uma análise sobre as articulações entre texto e imagem dedicada a obras da literatura nacional e estrangeira; todavia, a mesma, apesar de inovadora, não é complementada pela reconstituição entre as articulações presentes nessas produções e suas relações com processos sociais mais amplos. Perpassa essa literatura o pressuposto de que uma obra de arte tem de ser analisada por si mesma, sendo as ligações entre ela e seu produtor ou a atmosfera social na qual este vive, no máximo, tomadas como pano de fundo para sua apresentação. Portanto, é visível que essas produções não promovem uma reconstituição satisfatória das interdependências e correspondências concretas que ligam indivíduo e sociedade, ou mesmo que permitam com maior detalhe reconstituir as ações e interações sociais das quais essas obras são a resultante, sendo perceptível que, tácita ou assumidamente, esses trabalhos abrigam o pressuposto de que a obra de arte deve ser analisada sobretudo internamente.

Com relação a algumas incursões acadêmicas dedicadas às obras murais de Poty Lazzarotto em Curitiba ou no Paraná, o último pressuposto descrito se mantém, com exceção da dissertação de Lourenço (2001).

Em dissertação situada na esfera da Comunicação e produzida nos anos 2000, Ferreira (2004) adota como tema os murais de Poty Lazzarotto, propondo-se a compreender o vasto universo representado pelos murais do artista construídos em Curitiba, assim como avaliar a importância dessas obras como meios de comunicação. Desse modo, como destaca Ferreira (2004), nessa investigação há o enfoque “nos conteúdos sinalizados pelos próprios murais, sem forjar sentidos ou significados de cada uma das obras analisadas” (FERREIRA, 2004, p. 75).

Ao tomar o mural como objeto de análise, esse estudo acentua que, por ser um objeto tridimensional, ao ser inserido no espaço público urbano, o mural, em certa medida, altera a conformação da cidade, provocando alternâncias de volume, dimensão e estética em seu cenário (FERREIRA, 2004). Entretanto, mesmo ao salientar que os monumentos construídos em Curitiba, assim como outros veículos comunicativos, visam sustentar a crença que a Administração Pública local busca consolidar da capital paranaense como cidade-modelo, esse estudo aproxima-se do

discurso hegemônico oficial. Isso ocorre por afirmar que os murais de Poty em Curitiba são “um bem da coletividade, uma entidade simbólica tradicional, uma obra de arte pública que cria uma atmosfera característica para a cidade acentuando sua singularidade” (FERREIRA, 2004, p. 35).

Todavia, Ferreira (2004) adiciona uma reflexão significativa, ao ressaltar que em alguns murais produzidos em Curitiba há uma valorização do elemento humano, de forma a denotar a “superação do homem sobre o ambiente em que vive, assim como superioridade e magnitude nas ações que produzem o meio. Essa relação leva a uma interação entre o indivíduo e a sociedade” (FERREIRA, 2004, p. 68). Embora não tenha sido aprofundada, essa reflexão lança luz sobre a forma como a obra de Poty Lazzarotto articulou-se aos desejos e interesses presentes nas ações da Administração Pública, que estimulava uma propaganda destinada a promover a imagem de uma “Curitiba, de nós”, a que a própria imagem de Poty Lazzarotto, difundida em boa parte sob a forma de livros e biografias promovidas pelos órgãos do próprio poder público, vinha a atender.

Em livro baseado em dissertação de mestrado datada do meado dos anos 2000 e situada na esfera da Arte e Educação, Pedroso (2006) realiza uma análise de quarenta e três murais realizados por Poty Lazzarotto em Curitiba, tendo a finalidade de relacionar os temas e os fatos encontrados com a linguagem estrutural do artista. Desse modo, nesse trabalho há uma pormenorizada descrição dos murais, detalhada sob a forma de temas, sequências construídas e técnicas utilizadas. No entanto, embora essa investigação se incline a uma obra consideravelmente extensa, não analisa com a mesma riqueza de detalhes as mudanças presentes na obra de Poty Lazzarotto, em especial as que aconteceram na transição dos anos de 1970 aos anos de 1980 e 1990, quando essa obra incorporou características de maior impacto e plasticidade visual, assim como sintonizou-se aos preceitos estimulados pelo poder público e pelo empresariado local, que foram os promotores principais das obras de Poty Lazzarotto nesse período.

Para além das duas tendências citadas, e aproximando-se consideravelmente mais da investigação que propomos, está a dissertação de mestrado produzida no início dos anos 2000 por Lourenço (2001), no domínio da Antropologia Social. Nesta, a trajetória social do artista paranaense é analisada a partir de sua produção,

havendo ênfase para a questão de como essa variedade de obras foi se constituindo, assim como para os motivos que as desencadearam, junto com os significados produzidos por essa dinâmica (LOURENÇO, 2001, p. 03 *apud* FARIA, 2015b, p. 10). Desse modo, nessa investigação é tecida uma análise antropológica pautada em um “presente etnográfico”, ligado aos estudos de identidade individual e social, inclinada aos primeiros anos de vida do artista até o final dos anos 1960; embora conceda, também, pouco espaço para o período das décadas de 1970, 1980 e 1990. (FARIA, 2015b, p. 10).

Ao abordar os primeiros anos de Poty Lazzarotto no Rio de Janeiro, a partir do início do decênio de 1940, essa pesquisa aborda a jovem geração artística a que o artista se vinculou, descortinando o contexto no qual o campo artístico encontrava-se polarizado pela frente acadêmica e pela moderna (LOURENÇO, 2001 *apud* FARIA, 2015b, p. 10). Ao abordar as décadas de 1940 e 1950, essa investigação também demonstra como o artista curitibano dialogou com a “produção cultural de um Brasil que estava sendo re-modelado e re-descoberto em quase todas as frentes de uma política cultural a um só tempo empreendedora e saudosista” (LOURENÇO, 2001, p. 73 *apud* FARIA, 2015b, p. 10). Além disso, também aponta como o decorrer da trajetória de Poty Lazzarotto aproximou-o de empreendimentos similares aos executados pelos modernistas, como viajar para a Europa, tal como para o interior do Brasil — e realizar pesquisas e produções em um contexto preciso, em que eram valorizadas certas representações e ideias relacionadas às noções de tradição, povo, cultura e nação (LOURENÇO, 2001 *apud* FARIA, 2015b, p. 10).

Além dos elementos mencionados, é necessário enaltecer a minuciosa reconstituição que essa última pesquisa faz das ações e alianças articuladas por Poty e outros gravadores brasileiros, em meados do século XX, que resultaram na criação dos clubes de gravura em diferentes cidades do país (LOURENÇO, 2001, p. 84-113). Desse modo, pode-se perceber que a dissertação produzida por Lourenço (2001) fez uma contribuição relevante para o estudo da vida de Poty Lazzarotto.

No entanto, também é preciso frisar que, ao abordar o início da vida deste em Curitiba, esse trabalho se concentrou principalmente nas informações de relatos produzidos por Poty Lazzarotto nas últimas três décadas da sua vida, por vezes provenientes de uma de suas biografias (FARIA, 2015b, p. 11), muito embora os relatos que Poty elaborou sobre o seu passado nessa obra apresentem certa

discrepância em comparação com as fontes disponíveis e datadas dos anos 1930 e 1940. Isso porque a imagem alimentada pelo artista sobre certas pessoas se alterará com o tempo. Como no caso de seu pai, Isaac Lazzarotto, que será sobrevalorizado por certas características; e sua professora, Alba Vilanova Artigas, cuja importância para Poty foi decisiva no passado, mas será esquecida no futuro. Além disso, é possível acrescentar outras questões, assim como muitos outros dados à análise da vida e da obra do artista curitibano, tanto nesse como em outros períodos, e, também, há outras interpretações possíveis para alguns dos dados desde outrora disponíveis.

Com relação aos primeiros anos do jovem Poty no Rio de Janeiro, também é possível acrescentar que, embora a última dissertação mencionada traga dados relevantes sobre as suas primeiras exposições, o fato de Poty, em pouco tempo, expor junto com alguns dos principais artistas visuais que formavam a constelação de artistas modernos na época foi pouco realçado, embora o mesmo seja uma faceta extremamente surpreendente e incomum para a época.

Além dos elementos mencionados, é preciso acentuar que a abordagem que essa dissertação faz das obras realizadas por Poty Lazzarotto na capital paranaense nas décadas de 1970, 1980 e 1990 é sucinta, havendo outros elementos de grande importância a serem abordados, malgrado seja reconhecido que havia nos murais do artista um amálgama entre o sentimento de Poty em manifestar sua memória, assim como seus afetos por familiares, e o fato de fabricar imagens para determinados objetivos políticos (LOURENÇO, 2001, p. 119 *apud* FARIA, 2015b, p. 11). Todavia, “não há maiores detalhes sobre como se dava esse jogo político, como ele se processou ao longo do tempo, nem sobre os sentidos” e eventos maiores “que podem ser abordados a partir dessa trama” (FARIA, 2015b, p. 11).

Além disso, no último trabalho mencionado, embora muitas obras e seus respectivos temas sejam considerados, não há uma análise minuciosa e descritiva da substância estética presente em dadas figurações visuais, estas que podem revelar novos dados, podendo ajudar a elucidar melhor questões como: por que o artista se firmou como um dos principais ilustradores no circuito literário dos centros hegemônicos de produção cultural do país, nos anos 1950 e 1960? Ou, ainda, por que houve um aumento tão expressivo relacionado à demanda e à produção de obras como murais, painéis, vitrais e outros monumentos ao final da vida do artista?

E, também, por que o empresariado local foi o principal promotor da obra de Poty na região de Curitiba?

A estas questões pode ser acrescentada não apenas a indagação de como sua obra colaborou para a inserção do artista em dadas redes sociais, mas, também, como, empiricamente, a dinâmica de algumas das redes mencionadas colaborou para infletir sua obra em dadas direções, ao longo do tempo.

Com relação a todas as pesquisas acadêmicas que, de alguma forma, abordaram os monumentos, murais, vitrais e painéis produzidos por Poty Lazzarotto na região de Curitiba, pode-se dizer que as mesmas acabam reproduzindo a implícita e comum representação de um artista cuja obra está situada principalmente no espaço público livre, está ligada ao poder público e é marcada pela simbologia regional. Entretanto, um levantamento empírico que contemple todas ou quase todas as produções realizadas nessa região — que totalizam 104 obras — remete consideravelmente mais para uma outra imagem, diferente da representação mais comum sobre ele. Tal representação foi difundida no discurso assumido pelo poder público, pela mídia, pelo próprio artista, por alguns livros e também disseminada por essas produções acadêmicas, mesmo as que perceberam as imagens negociadas entre artista e elite política, na medida em que reproduziram e reproduzem uma imagem do artista que corresponde aos interesses de ambos.

Por fim, mesmo enaltecendo a relevância de todos os trabalhos mencionados, é possível ainda fazer mais algumas observações.

Uma delas é que, embora algumas pesquisas tenham chegado à constatação empírica de que as obras de Poty em Curitiba foram realizadas tanto para o setor público como para o privado, não há um aprofundamento na análise das obras e relações tecidas entre o artista e membros do empresariado local — as quais, inclusive, totalizam a maior parte das obras que o artista realizou em Curitiba —, o que poderia favorecer à comparação entre esta negociação e a que o artista estabelecia com membros da administração pública. Quanto a esta última, também pode-se abordar mais casos e elementos empíricos para enriquecer sua compreensão, e identificar as sutilezas e mudanças que se estabeleceram na referida negociação ao longo do tempo. (FARIA, 2015b, p. 11).

Na presente investigação, buscamos abordar alguns dos elementos não contemplados por outras abordagens ou que foram pouco abordados, assim como aprofundar outros, dialogando com a constelação de colaborações já produzidas.

Com relação à geografia deste trabalho, pode-se afirmar que a mesma se estrutura de modo relativamente cronológico, acompanhando os principais deslocamentos de uma vida situada ora no centro, ora na periferia.

No primeiro capítulo, privilegiando a miríade de fontes datadas dos anos 1930 e 1940, abordamos os primeiros 18 anos de vida do jovem Poty Lazzarotto, descortinando a cadeia de eventos que envolvia muitas pessoas e o conduziu pela primeira vez ao Rio de Janeiro.

No segundo capítulo, mediante a análise de alguns produtos artísticos e das configurações em que Poty esteve envolvido, são abordados alguns momentos das décadas vividas no Rio de Janeiro, demonstrando como o artista vinculou-se a dadas redes formais e informais de poder nos anos 1940, 1950, 1960 e 1970; como suas produções dialogaram com as tendências estéticas, os valores e as expectativas que dominavam o comportamento de alguns indivíduos que formavam estas redes; e de que modo seu itinerário como ilustrador esteve submetido às oscilações que marcaram o mercado editorial brasileiro nesse período.

No terceiro capítulo, há a abordagem das produções e da vida de Poty em Curitiba ao longo do tempo, as quais interligaram-se a uma série de fatores, relativos à política, à inclinação a certas realizações de ordem estética por parte da elite dirigente da cidade, aos laços de reciprocidade que ligaram alguns membros da elite do planejamento e o empresariado local, à sua trajetória como ilustrador, assim como a outros eventos sociais mais amplos.

Ao longo deste trabalho são analisados diferentes produtos artísticos a fim de tematizar algumas questões, como as já destacadas. Isso, em especial, no que tange aos vínculos entre certas opções estéticas e a rede social na qual elas tomaram forma, questão a que outras perguntas se conectam.

CAPÍTULO 1 – IMAGENS DO VAGÃO DO ARMISTÍCIO

Este capítulo se baseia, sobretudo, no repertório de fontes datadas dos primeiros 18 anos da vida de Poty Lazzarotto. Como passos de um caminho ou processo, é demonstrado como as ações do jovem Poty Lazzarotto e de outras pessoas se interligaram, permitindo que o jovem pudesse seguir a almejada carreira artística. Longe da ideia de um destino elado à vida, é evidenciada a cadeia de eventos que envolvia muitas pessoas e o conduziu pela primeira vez ao Rio de Janeiro.

Dentre outros indivíduos e atores envolvidos, sua mãe Júlia Tortato Lazzarotto, seu pai Isaac Lazzarotto, sua professora Alba Vilanova Artigas, o então interventor do Paraná, Manoel Ribas: se algum deles tivesse feito algo diferente, possivelmente a vida de Poty Lazzarotto também seria outra.

1.1 A infância entre dois mundos

Napoleon Potyguara Lazzarotto nasceu em 29 de março de 1924, no dia do aniversário de sua cidade natal, sendo o primeiro filho de um casal de descendentes de imigrantes italianos e franceses que residia no bairro Cajuru, em Curitiba. Seu pai fora um guarda-freios que, devido a um acidente de trabalho, ficou impedido de trabalhar ainda muito jovem; sua mãe trabalhara como empacotadeira em uma fábrica de fósforos. Para custear o sustento da família, os pais de Poty, Isaac Lazzarotto (1894-1972) e Júlia Tortato Lazzarotto (1892-1981), abriram um pequeno estabelecimento comercial, que mais tarde, em 1940, se tornaria um conhecido restaurante da cidade, o *Vagão do Armistício*.

Um elemento característico desse restaurante, montado no interior de um vagão de trem desativado, eram as pinturas feitas no teto pelo jovem Poty Lazzarotto. Estando quase de todo ausentes nas propriedades de famílias luso-brasileiras, alemãs ou polonesas nessa época, tal elemento era um detalhe bastante comum nas casas dos italianos e seus descendentes que residiam em Curitiba, aparecendo tanto em paredes internas quanto externas, retratando

geralmente paisagens típicas da região de origem do proprietário (FRANCIOSI, 2009); embora não se possa afirmar com precisão quais eram os desenhos feitos por Poty Lazzarotto para o *Vagão do Armistício*.

Esse estabelecimento, instalado no mesmo terreno onde residia a família Lazzarotto, seria reconhecido como uma referência da culinária italiana tradicional. Pouco a pouco e cada vez mais, o restaurante se tornaria um polo de encontro de artistas que passavam pela cidade, assim como de jornalistas, empresários, políticos e outros membros da elite local.⁴

O *Vagão do Armistício* foi um espaço de sociabilidade importante da atmosfera política e cultural de Curitiba, oportunizando aos membros da modesta família Lazzarotto que travassem relações e pudessem interagir com diversos membros da elite local. Um dos mais assíduos frequentadores do restaurante foi o então interventor do Paraná durante a época do Estado Novo (1937-1945), Manoel Ribas (1873-1946). Através de fotografias pertencentes ao acervo da família Lazzarotto⁵, é possível comprovar a presença de membros dos círculos mencionados, como Bento Munhoz da Rocha Neto e Brasil Pinheiro Machado, ambos pertencentes a famílias tradicionais locais – o primeiro, futuro governador do Paraná –, o major Fernando Flores (Secretário de Segurança e Justiça no tempo da Interventoria Federal), Hildebrando de Araújo (membro do jornal *Diário da Tarde* ao final dos anos 1930 e, posteriormente, Secretário de Educação e Saúde do Paraná nos anos 1940), Epaminondas Santos (por volta dessa época, presidente da Associação Comercial do Paraná), o político, escritor e polemista Valfrido Pilotto, o então redator-chefe do jornal *Diário da Tarde*, Raul Gomes, a cantora Linda Batista, entre outros.

⁴ Neste trabalho, o termo “elite” não se refere a um constructo sociológico abstrato, mas sim a um grupo concreto de pessoas em interação, à luz da perspectiva teórico-metodológica assumida.

⁵ Essas fotografias foram disponibilizadas pelo irmão mais novo de Poty, João Lazzarotto. Todavia, em vista do espaço disponível neste trabalho, optamos por reproduzir apenas algumas fotos do vasto repertório encontrado. Ao todo nos foram gentilmente cedidas cerca de 200 fotografias da família Lazzarotto.

FIGURA 1 – FOTOGRAFIA DOS FREQUENTADORES DO VAGÃO DO ARMISTÍCIO NO INÍCIO DOS ANOS 1940: AO CENTRO, O INTERVENTOR MANOEL RIBAS, ACOMPANHADO POR MEMBROS DO SEU SECRETARIADO, COMO HILDEBRANDO DE ARAÚJO E EPAMIDONDAS SANTOS, A SUA DIREITA, E O MAJOR FERNANDO FLORES, A SUA ESQUERDA



FONTE: Acervo de João Lazzarotto, Curitiba/PR.

FIGURA 2 – ALGUNS FREQUENTADORES DO VAGÃO DO ARMISTÍCIO: AO CENTRO DA FOTOGRAFIA, A CANTORA LINDA BATISTA, ACOMPANHADA POR JÚLIA TORTATO LAZZAROTTO E ISAAC LAZZAROTTO, AMBOS A SUA DIREITA



Sr.Isaac e dna.Júlia com Linda Batista.

FONTE: Acervo de João Lazzarotto, Curitiba/PR.

FIGURA 3 – FREQUENTADORES DO VAGÃO DO ARMISTÍCIO: ISAAC LAZZAROTTO, EM PÉ E À ESQUERDA NA IMAGEM, ACOMPANHADO POR OUTROS FREQUENTADORES DO RESTAURANTE, ASSIM COMO PELOS MOTORISTAS DE MANOEL RIBAS, POSTADOS MAIS À DIREITA NA IMAGEM



FONTE: Acervo de João Lazzarotto, Curitiba/PR.

Ao analisar essas imagens, é percebido o tom extremamente formal com que era retratado o interventor Manoel Ribas. Todavia, as histórias contadas na entrevista informal feita com o único irmão de Poty, João Lazzarotto; outras histórias presentes nos jornais de Curitiba ao longo da segunda metade do século XX, narradas por frequentadores ou ex-frequentadores do *Vagão do Armistício*; outras fotografias presentes no acervo da família Lazzarotto — nas quais Ribas não estava presente —; e alguns depoimentos de Poty Lazzarotto, informam sobre o lado lúdico e o tom de cortesia presente na ambiência do restaurante. Das histórias mencionadas acima — algumas um tanto pitorescas —, em algumas Manoel Ribas também estava presente.

Por um lado, esse conjunto de informações revela algo sobre a sociabilidade vivenciada entre as pessoas que frequentavam o *Vagão*; por outro, são indicativas das distâncias sociais da época e do próprio estatuto que a fotografia possuía para as representar.

Como salienta Simmel (2006), a sociabilidade põe de lado as motivações materiais ligadas às finalidades da vida; em contraposição a estas, a forma pura, a

inter-relação interativa dos indivíduos é acentuada com a máxima força e eficácia. Na condição imposta por essa forma de interação entre indivíduos, é estabelecida a igualdade resultante da eliminação do que é inteiramente pessoal, assim como do que é inteiramente material, ou seja, daquilo que a socição encontra previamente como seu material e do qual se despe em sua condição de sociabilidade (SIMMEL, 2006). Desse modo, a sociabilidade oferece um caso possivelmente único na experiência dos indivíduos, no qual falar, por exemplo, torna-se um fim em si mesmo. No entanto, ainda que essa forma de interação entre indivíduos possa parcialmente distanciar-se de algumas das constrições inerentes à vida social, ela geralmente se situa em relação/contraposição à mesma. Posto isso, Simmel (2006) afirma que

É exatamente o homem mais sério que colhe da sociabilidade um sentimento de libertação e alívio. Porque ele desfruta, como numa representação teatral, de uma concentração e de uma troca de efeitos que representam, sublimadas, todas as tarefas e toda a seriedade da vida. A um só tempo, também, as dissolve, porque as forças da realidade carregadas de conteúdo soam como que ao longe, deixando desvanecer seu peso e convertendo-se em estímulo. (SIMMEL, 2006, p. 82).

Por outro lado, tais imagens sinalizam para o próprio estatuto da imagem fotográfica na época, quando a mesma desfrutava do status de ser transmissora de fatos ou de ser uma “janela para o mundo”. Essa perspectiva somente pode ser percebida ao se tomar o potencial da fotografia para representar plasticamente a realidade, pois, a mesma, pode oportunizar a seu observador que apreenda as nuances de representação nela contidas (GURAN, 2002).

Na atmosfera social abordada, a fotografia representava um dos canais mediante os quais o mundo se conhecia e reconhecia, em especial com relação à vida cotidiana. A representação de que as fotografias cristalizavam imagens reais que deveriam perdurar no tempo guiava o comportamento de diferentes atores em relação a ela, cujas práticas conservavam o estatuto de prova que dela se fazia. Nesse sentido, as fotografias nas quais estão reunidos Manoel Ribas e seu secretariado, datadas do fim dos anos 1930 e início dos anos 1940, retratam menos sobre a dinâmica particular aos encontros no *Vagão* e consideravelmente mais sobre a representação que partilhava um dos principais protagonistas da vida

política no estado, ao reforçar uma imagem séria e formal de si, além de limitar as fotografias que tirava — fosse tácita ou deliberadamente — quase sempre apenas à presença de membros de seu secretariado ou indivíduos inseridos na elite local.⁶

1.2 Os desejos de Poty e Isaac Lazzarotto

O ambiente descrito marcou o início da vida social do jovem Poty Lazzarotto. Este era o mais velho dos dois filhos da família, e, não sem dificuldades financeiras, cursou o ensino primário no Grupo Escolar Zacarias e o secundário no Ginásio Paranaense, concluindo seus primeiros estudos ao final de 1941. No acervo pessoal do artista é possível encontrar registros dessa época, que datam do final do decênio de 1930, os quais informam sobre os desejos do jovem Poty Lazzarotto. Em um boletim que registra seu desempenho escolar consta a nota máxima na disciplina de Artes, destoando das demais disciplinas, todas com desempenhos regulares⁷; os depoimentos datam de jornais da época, os quais nos ajudam a entender as restritas oportunidades que se descortinavam para Poty Lazzarotto e o quanto a carreira como artista, apesar do quão improvável fosse, já figurava em um patamar elevado na hierarquia dos desejos de Poty e de seu pai, Isaac Lazzarotto.

Ao começar a ser um pouco mais conhecido, o estabelecimento comercial da família Lazzarotto serviu como ponte para que o jovem Poty e sua família pudessem tecer suas primeiras relações e ganhar maior evidência junto à elite política e outros atores situados no interior da cena local da cidade. Em 1938, o jornal curitibano *Diário da Tarde* buscava novos pontos de distribuição do periódico no interior dos bairros de Curitiba, e elegeu como um desses pontos o estabelecimento da família

⁶ Vale a pena perceber o quanto Manoel Ribas se aproximava de Getúlio Vargas com essa atitude, que também estava presente nas ações de diversas celebridades — políticas ou não — dessa época, quando as imagens eram feitas para perdurar e tinham estatuto documental. Vargas também difundia através de múltiplos meios — esculturas, fotos, pinturas, bustos — sua imagem. Na entrevista informal feita nesta pesquisa com João Lazzarotto, este revelou que, quando ia ao restaurante e para onde fosse, Manoel Ribas estava sempre acompanhado por seu “fotógrafo oficial”, um homem conhecido por todos como Mugiate. O papel das imagens para legitimar o poder de chefes políticos será abordado também no terceiro capítulo dessa dissertação.

⁷ **Boletim Bi-mensal de Napoleon Potyguara Lazzarotto**, Ginásio Paranaense, abril-maior de 1939, 3ª série, turma 3. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Lazzarotto.⁸ Na época, o jornal tinha como redator-chefe um dos futuros frequentadores do restaurante da família, Raul Gomes. Naquele momento, ficando impressionados com os desenhos que já realizava o jovem Poty Lazzarotto e observando a possibilidade de uma oportuna série de reportagens, os membros do jornal decidiram fazer a matéria “Poti o garoto prodígio”. Esta iniciava da seguinte forma:

Sem nenhum estudo especial ele criou desenhos em series de aventuras, e arquitetou-lhes as legendas no gênero das narrativas e aventuras do marinheiro Popeye e Chico Raimundo [...] DIARIO DA TARDE vai trazer a publico a prova de que há, dispersas pelas camadas populares, inúmeras inteligências muitas vezes fadadas a passarem na mais completa obscuridade. Manifestando-se em gente pobre, desprovida de recursos, raro topam oportunidade de uma revelação propicia ao seu aproveitamento [...] Estamos a vista de um desses casos impressionantes, de talento nativo, vigoroso e belo.⁹

Um dos membros do jornal visitou a casa de Poty, descrevendo seu pai como “um modesto operário” aposentado por serviços prestados na Estrada de Ferro, onde se acidentou, e descreveu a história de Isaac Lazzarotto. O jornal também anunciava que iniciaria uma seção a cargo do então chamado “garoto prodígio”. Para os dias seguintes, seria publicada a história em quadrinhos “Tesouro Oculto” que, nas palavras do jornal, seria “tecida com assunto e personagens exóticos. Mas Potí nos promete criar tipos e aventuras nacionais. Pois já seu pseudônimo [...] mostra sua predisposição nacionalistica.”

O discurso assumido pelo jornal ao apresentar Poty sublinha a atmosfera social da época, quando o Estado Novo (1937-1945), através dos veículos que lhe representavam, impunha e deliberava acerca dos ideais nacionalistas, repudiando em solo nacional ideias, termos, costumes, posições políticas e ideológicas,

⁸ O estabelecimento da família Lazzarotto existia desde a segunda metade dos anos 1930, todavia só passou a se chamar “Vagão do Armistício” em 1940.

⁹ **Diário da Tarde**, Curitiba, 24 set. 1938, reportagem de capa, grifos nossos. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

tradições e, mesmo, idiomas – oriundos de terras estrangeiras.¹⁰ Devido a isso, o jornal adotou um tom de justificativa para com as primeiras produções de Poty, então com 14 anos de idade, que mantinham um evidente diálogo com as mercadorias culturais norte-americanas – indústria cinematográfica, quadrinhos, romances policiais etc – que passaram a se difundir com mais vigor nos anos 1930 no Brasil. Como diversas provas atestam, essas mercadorias estiveram presentes de forma marcante nos primeiros anos de formação do jovem Poty Lazzarotto. Este, em vista da época, teve seu pseudônimo divulgado com “i” e não “y”, ao contrário do que sugeria a grafia de seu nome, e como, inclusive, ele iria preferir no decorrer da carreira.

O *Diário da Tarde* ainda reforçou as ideias mencionadas, ao salientar que

em vez de adquirir direitos de exclusividade das produções de poderosas empresas estrangeiras vai proporcionar a seus leitorzinhos o mesmo divertimento com prata de casa, devida aliás ao garoto prodígio – Potí, que lançamos em circulação, certos de vermo-lo triunfante no Brasil, como um de nossos desenhistas de aventuras mais interessantes!¹¹

Seis dias após a reportagem, que pela primeira vez anunciava os trabalhos de Poty, ainda para publicizar os mesmos, o jornal investiu em uma longa entrevista com Isaac Lazzarotto, que contou sobre os primeiros anos de vida do filho,

¹⁰ Este movimento se intensificava exatamente nesse período, nos anos de 1938 e 1939, com a nacionalização do ensino, que proibia o ensino em línguas estrangeiras, além de tornar obrigatório o uso do português em todas as cerimônias públicas ainda que não oficiais. Ao final de 1939, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), também se intensificou o processo mediante o qual a imprensa deveria assumir a função de apoiar as medidas assumidas pelo governo, auxiliando no projeto nacional, e os responsáveis pelos órgãos que não se portassem dessa forma poderiam sofrer a desapropriação de seus bens (D'ARAÚJO, 2000). Com relação à presença imigrante, conforme destaca D'Araújo (2000), com o advento da Segunda Guerra Mundial (1942-1945), “teve início uma intensa operação policial visando à prisão e ao desmantelamento de grupos políticos nazistas e fascistas organizados dentro do Brasil, muitas vezes com o apoio oficial dos países de origem de seus membros. A exemplo do que se dava em relação ao comunismo, a presença desses imigrantes era também a combinação providencial de uma ameaça que não era inventada – embora pudesse ser superdimensionada – com os projetos centralizadores do governo” (D'ARAÚJO, 2000, p. 37-38). A repressão imposta pelos órgãos oficiais fez-se presente no cotidiano da família Lazzarotto. Em entrevista informal, João Lazzarotto, o único irmão de Poty, onze anos mais novo que o artista, revelou que, por volta dessa época, um padre alemão teve sua prisão decretada nas imediações da vila onde residia a família Lazzarotto, por, ao se despedir de um transeunte, usar a palavra “tchau”.

¹¹ *Diário da Tarde*, Curitiba, 24 set. 1938, p. 05. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

revelando as severas constrações materiais que abatiam a família Lazzarotto, assim como a inclinação para o desenho que o menino demonstrara desde pequeno, acentuando os estímulos que tivera.

Fui, aos poucos, ao ver o interesse da criança pelo desenho, me tornando um comprador de revistas ilustradas. Comprava quantas podia. E como lutava com dificuldades para manter minha família, acredite que eu sacrificava tudo para atender ao desejo do guri. Privávamo-nos até do indispensável para aquele fim [...] Como nossa casinha era a de um pobre homem invalidado, não dispúnhamos de moveis. E por isso, a mesa de trabalhos de Potí era o chão. Estendia-se de barriga sobre o assoalho. E armado de pedaços de papel de embrulho, de jornal, e livros de missa e tudo onde houvesse um espaço para borrar, lá utilizava êle para seus desenhos [...] Eu mal e mal sei ler. Mas o que sei ensinei a Potí. Quando o puz na escola dos ferroviários, êle já lia por cima.¹²

Na continuação de seu relato, Isaac Lazzarotto revela como, na escola dos ferroviários, Poty sofrera a influência direta da professora Alba Vilanova Artigas. Essa educadora encorajou o pai sobre o talento do filho e preparou Poty para o exame de admissão ao Ginásio Paranaense. Segundo Isaac, essa professora teria dito a ele que “vendesse minha camisa, mas o matriculasse naquela casa de ensino. Segui o conselho e não medi sacrifícios para isso”. E ainda que com ela Poty “desenvolveu seu gosto pelas manualidades, tornando-se um habilíssimo fabricante de objetos de madeira”. E também revela as primeiras disposições artísticas do menino, deixando entrever mais um pouco acerca da ambiência cultural em que Poty crescera: “Eu sou ignorante. Mas observei em Potí um traço curioso: Ele sempre gostou do desenho da ação, do movimento. Raramente riscava paisagens ou naturezas mortas”.

Ao final da entrevista, Isaac revelou em detalhe os planos e desejos que, a duras penas, tinha para o filho.

Bem sei que ele há de precisar de mestre. E hei de tudo fazer para lhe dar. E é indispensável. Mas mister se concilie a personalidade da criança com as exigências da arte: Não sei, com franqueza se estou dizendo asneira. Sou ignorante. E digo o que sinto [...] Aliás seguindo o conselho da digna professora d. Alba que tanto incentivo nos deu, tomei uma resolução

¹² LAZZAROTTO, Isaac. Poti o garoto prodígio. **Diário da Tarde**, Curitiba, 30 set. 1938, p. 05. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

inabalável: antes de meu filho terminar o curso ginasial, não o forçarei a fazer outro estudo qualquer, nem quero que ele exerça atividade alguma remunerada. **Feliz ainda posso trabalhar. E queimarei o derradeiro cartucho para realizar esse programa.**¹³

Com efeito, a partir desses registros é possível perceber quais eram os desejos de Isaac Lazzarotto nessa época, os quais orientavam-se à realização do sonho do filho em dedicar-se aos estudos e inclinar-se à direção de uma carreira artística. Apesar disso, os materiais disponíveis deixam algumas dúvidas: os anseios de Isaac convergiam com os desejos de Poty, ou os desejos de Poty foram gestados nos desejos de Isaac? Havendo ainda a possibilidade da existência de um projeto familiar em torno de Poty, formado por Isaac, Poty, Júlia e João Lazzarotto, a ponto de orientar os limitados recursos e alternativas de que dispunha a família para sua realização.

Alguns dias após as matérias mencionadas, o *Diário da Tarde* publicaria “Haroldo – O Homem Relampago”.

FIGURA 4 – HISTÓRIA EM QUADRINHOS “HAROLDO – O HOMEM RELAMPAGO”



LAZZAROTTO, P. **Haroldo — o homem relâmpago**. *Diário da Tarde*, 03/11/1938. Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba/PR.

¹³ LAZZAROTTO, Isaac. Poti o garoto prodígio. *Diário da Tarde*, Curitiba, 30 set. 1938, p. 05, grifos nossos. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Essa história em quadrinhos espelha o papel da difusão cultural no período, sendo explícita a referência ao fictício detetive norte-americano Dick Trace, criado no início dos anos 1930 nos Estados Unidos, e reproduzido no Brasil a partir do meado da mesma década, através da revista de histórias em quadrinhos *Suplemento Infantil*, a que Poty teve acesso nesse período devido aos esforços de seu pai.

Ao analisar as produções em quadrinhos de Poty Lazzarotto desse período, a crítica de arte Nilza Procopiak salienta que o “ponto de vista do desenhista elabora a história por meio de ângulos, planos e colocações diversas, notando-se aí a influência do cinema com suas tomadas, cortes e trabalho de câmera.”¹⁴ Portanto, contrariando à tradição artística local — como veremos mais adiante, marcada pela arte decorativa e por uma simbologia baseada em elementos nativos —, as primeiras produções de Poty Lazzarotto sinalizam para os empréstimos culturais que ocorriam, revelando o destacado papel que as mercadorias culturais norte-americanas poderiam ter para a juventude curitibana da época.¹⁵ Esse aspecto sublinha e reforça o depoimento de Isaac Lazzarotto, que afirmou a tendência nos primeiros desenhos do filho de dedicar-se ao desenho de ação e não às naturezas mortas.

Alguns dias após publicar pela primeira vez no *Diário da Tarde*, Poty receberia uma carta da professora mencionada linhas atrás, Alba Vilanova Artigas, já aposentada, que então morava na cidade paranaense de Ponta Grossa. Embora não seja possível dispor da carta enviada por Poty, em virtude da qual aquela veio em resposta, é possível entrever algo sobre o seu conteúdo.

¹⁴ PROCOPIAK, Nilza. Poty Lazzarotto. **Correio-Gente**, Curitiba, 30 mar. 1994, p. 15. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 10, número 104, Curitiba/PR.

¹⁵ A história que Poty publicaria no jornal *Diário da Tarde*, intitulada “Tesouro Oculto”, foi substituída por “Haroldo – O Homem Relâmpago”. Todavia, ao examinar jornais dessa época, como o *Diário da Tarde*, é possível perceber o grande impacto do cinema sobre a juventude local. Em edição do *Diário da Tarde* de setembro do mesmo ano, há o anúncio do filme “O SEGREDO DA ILHA DO TESOURO”, que seria exibido no Cine Palácio, em Curitiba. O jornal salientava que “A ‘gurisada’ de nossa capital está em festa, pois que acaba de ter notícia de que o Cine Imperial vai exhibir a película...”, onde atuavam os atores Don Terry e William Farnum (Os primeiros episódios de “O SEGREDO DO TESOURO”. **Diário da Tarde**, Curitiba, 09 set. 1938, *Cinemas*, p. 03. Biblioteca Pública do Paraná, Divisão de Documentação Paranaense, Curitiba/PR). Portanto, também o título daquela que seria a primeira produção de Poty para o jornal – “Tesouro Oculto” – é indicativo do diálogo com o cinema nesse período da vida do jovem Poty Lazzarotto.

Meu bom amigo Lazzarotto. Não tenho palavras para expressar o meu contentamento ao receber as últimas sobre o seu progresso. Creio que digo bem: Não foi surpresa, pois assim eu esperava e sempre orgia às minhas colegas do Grupo: “Esse menino irá se revelar mais tarde”. E, assim foi. Folgo com as boas novas. Fiquei deveras contentíssima com a sua gratidão para com quem pouco fez por você. Você era quem merecia a nossa consideração. Era um menino bom, e os bons sempre merecem amizade. Agradeço pedindo a Deus que o proteja seguindo um destino brilhante para satisfação de seus pais e desta sua ex-professora que o estima.¹⁶

A partir do último trecho, é possível deduzir que a carta enviada por Poty trazia as novidades sobre a publicação no *Diário da Tarde*, acompanhadas pelo entusiasmo do jovem. Além disso, nela ele externava seu agradecimento à educadora que, como seu pai já revelava, muito estimulou seu talento e fez com que ele pudesse se dedicar à formação escolar, apesar das dificuldades financeiras que atravessavam a vida da família Lazzarotto.

Pelos trechos mencionados, pode-se afirmar com alguma segurança que – em detrimento das difíceis condições materiais que assolavam sua vida familiar – as pessoas mais próximas a Poty incentivaram seu desenvolvimento escolar, acreditando na inclinação artística que começava a florescer nesse período. Os desejos e opiniões altamente favoráveis de seu pai, de sua professora do primário ou dos membros do jornal *Diário da Tarde*, no qual por algumas vezes o jovem Poty Lazzarotto teria algum espaço para suas primeiras produções como desenhista – estes os quais conferiam a ele o epíteto de “garoto prodígio” –, enfim, diferentes vozes anunciavam o talento materializado em suas primeiras produções. As expectativas, os desejos e a imagem que as pessoas que formavam a constelação de relações a que o garoto se via ligado em seus primeiros anos de vida faziam dele, revelam a sua posição nessa configuração social. Além disso, a imagem que tais pessoas alimentavam dele é também indicativa da autoimagem elevada que ele poderia nutrir de si.

Poty Lazzarotto cresceu situado entre dois universos sociais, entre pessoas cuja distância social era considerável, mas a distância espacial era pequena, o que favorecia as interações entre elas. Assim, havia o tecido de interdependências, no interior do qual os indivíduos encontravam as margens e, simultaneamente, os

¹⁶ ARTIGAS, Alba Vilanova. **Carta para Napoleon Potyguara Lazzarotto**. Ponta Grossa, 10 nov. 1938. 2 f. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

interstícios para as suas escolhas. A partir dessa perspectiva é possível visualizar melhor o campo de possibilidades que se abriam ao jovem Poty Lazzarotto – e a oportunidade que marca a primeira das sinuosas mudanças presentes em sua trajetória de vida.

1.3 O auxílio do interventor

No início de 1942, no restaurante da família Lazzarotto, Isaac pode ver o seu desejo e o do filho, que há pouco terminara o ginásio, transformar-se em uma possibilidade mediante o auxílio concedido pelo interventor Manoel Ribas. Dentro de poucos dias, Poty iria se transferir para a cidade do Rio de Janeiro, às expensas do governo, a fim de estudar e se dedicar à construção de uma futura carreira artística. Para se compreender essa oportunidade, é preciso levar em conta o contexto particular em que a mesma ganhou vida, no qual o interventor Manoel Ribas tinha em suas mãos um enorme monopólio de possibilidades de ação e favorecia os indivíduos que desejava. Simultaneamente, em uma escala maior de acontecimentos, a rapidez com que o auxílio foi viabilizado também traz à luz a própria dinâmica política do período. Desse modo, a relação entre o jovem Poty Lazzarotto e o interventor Manoel Ribas pode nos ajudar a desvendar fatores sociais e culturais mais amplos.

O discurso assumido pelos interventores e demais membros vinculados diretamente ao Estado Novo privilegiava a modernização racional-legal, porém o mesmo convivia com formas clientelistas e personalistas (D'ARAUJO, 2000). A estrutura institucional que orientava as decisões políticas da época era fortemente marcada pela centralização política e administrativa, o elevado fortalecimento do Poder Executivo, a subordinação dos estados ao governo central, assim como a ausência do poder legislativo. Ante essa ausência, o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) era o órgão responsável pelos orçamentos da União e dos estados, funcionando no plano estadual como um órgão assessor para cada um dos interventores nomeados diretamente por Getúlio Vargas. (D'ARAUJO, 2000).

As relações entre a família Lazzarotto e Manoel Ribas salientam essa dinâmica não apenas pelo auxílio prestado a Poty, como também por um outro episódio, um tanto pitoresco, mas que fornece indícios em pormenor sobre a gestão de Manoel Ribas.

Certa vez, nessa época, o interventor teria se decepcionado ao dirigir-se com sua escolta pessoal ao *Vagão do Armistício* e se deparar com o restaurante fechado. Assim, o interventor mandou instalar – às expensas do governo – um telefone particular na casa da família Lazzarotto, a fim de poder se informar sobre os dias de funcionamento do restaurante.¹⁷

Junto com os elementos mencionados, para se entender a relação entre o jovem Poty Lazzarotto e o interventor Manoel Ribas, é preciso compreender como se davam as relações entre os artistas visuais e a elite política historicamente estabelecida no Paraná, o que requer um recuo maior no tempo. Essa variação é feita a fim de se acompanhar alguns fatores-chave para o desenvolvimento dessas relações, sem os quais alguns elementos da configuração particular encontrada no fim dos anos 1930 e início dos anos 1940 permaneceriam incompreensíveis. Simultaneamente, também é preciso delinear os limites desse recuo, desvendando as sensíveis mudanças que ocorreram na época atípica da Interventoria, que diferenciam essa época dos decênios anteriores.

Ao abordar as relações ocorridas sobretudo nas primeiras décadas do século XX, entre literatos luso-brasileiros, oriundos de famílias estabelecidas desde a emancipação da província do Paraná, que ocorreu em 1853, e artistas visuais, na sua maioria filhos de imigrantes com formação profissionalizante, Camargo (2007) pontua como os artistas visuais do Paraná colaboravam com a elite estabelecida mediante uma apresentação visual então definida por valores liberais da cultura de corte, tal como pelas formas encontradas nas artes decorativas do início do século XX. Desse modo, Camargo (2007) esclarece sobre a mútua dependência entre os

¹⁷ Atualmente, esse telefone figura no acervo de bens que Poty Lazzarotto doou à Fundação Cultural de Curitiba nos anos 1980, estando entre os 1.146 objetos doados que hoje se encontram no Museu Municipal de Arte de Curitiba (onde figuram muitas obras, mas quase nenhuma de Poty Lazzarotto, e, inclusive, objetos diversos, como um triciclo, vasos, cadeiras etc). Ao longo desta investigação, nos foi negado o contato direto com este acervo, apenas nos sendo oportunizado, no interior da instituição, consultar o catálogo dos bens doados pelo artista acompanhado de uma das funcionárias. Este catálogo se encontra disponível apenas na instituição e mesmo a possibilidade de fotografá-lo foi negada.

artistas, os indivíduos ligados à elite política e seus intermediários, salientando como os artistas paranaenses orientavam com presteza sua produção, ofertando favores estéticos, dada a importância que a elaboração de símbolos expressivos da identidade paranaense tinha para os grupos estabelecidos. Esses artistas tinham como contrapartida oportunidades de ascensão social ao “produzir uma forma de arte aplicada às solicitações teóricas e estéticas de seus inspiradores intelectuais e patronos” (CAMARGO, 2007, p. 10).

Com efeito, segundo Camargo (2007),

Os artistas plásticos ligados ao Paranismo, oriundos de famílias operárias de origem imigrante, não dispunham de possibilidades de ascensão social e profissional independente. Necessitavam, para isto, da ajuda do Estado, intermediada por intelectuais como Romário Martins, para completarem sua formação ou para encomendas de sua produção. Esta dependência das instituições oficiais tinha a contrapartida da necessidade urgente, pelas instituições, da contribuição dos adventícios para o estabelecimento das imagens de identidade do Paraná que se diferenciassse da província de origem, São Paulo, e do resto do país, em cuja composição política precisava se estabelecer. Este movimento se concretiza no Paraná pela exaltação dos valores locais e o desenvolvimento de uma simbologia baseada em elementos nativos como o pinheiro paranaense e o pinhão, simplificados até serem transformados em logotipos. Tais elementos iconográficos regionais, marcados por uma linguagem art-déco de forte teor panfletário, foram elaborados de modo a se constituírem em estímulo à criação de um “espírito paranaense” (CAMARGO, 2007, p. 15-16).

Mediante o conhecimento das redes de interdependência e dos laços de reciprocidade necessários à maior parte dos indivíduos ligados às artes visuais nesse período, é possível perceber como a vida do jovem Poty Lazzarotto inscrevia-se em um processo histórico e social mais amplo. Este dizia respeito à relação de dependência mantida entre artistas com inclinação para as artes visuais, em sua maior parte imigrantes ou descendentes de imigrantes, e indivíduos situados entre os grupos estabelecidos, pertencentes ou ligados a famílias tradicionalmente ligadas à política local, na suprema parte de ascendência luso-brasileira, tal como era o perfil de Manoel Ribas.¹⁸

¹⁸ A manutenção das mesmas famílias e grupos nas principais posições e instituições políticas do período de 1930 a 1945 será uma constante no estado paranaense. Como salienta Oliveira (2004), no âmbito político, a classe dominante desse período se apresentará com membros de famílias

Por outro lado, para além dessa permanência, houve algumas mudanças na dinâmica da configuração particular encontrada no início dos anos 1940. As primeiras produções de Poty nesse período e a natureza de sua relação com o interventor Manoel Ribas descortinam algumas dessas mudanças, que ocorreram do início para a metade do século XX. Isso, em parte, porque havia uma situação diferente em virtude do jogo presente na configuração política particular formada pela ação centralizadora do Estado Novo e sua repressão junto aos movimentos regionalistas. Como no restante do país, no estado paranaense o controle dessa situação deveria ser mantida e ampliada de forma exemplar pelo interventor, que, ao menos no Paraná, era um homem de íntima confiança do próprio Getúlio Vargas. A habilidade de Manoel Ribas em viabilizar tais interesses no jogo político local é atestada pelo fato de ser o indivíduo a ficar mais tempo à testa do executivo na história do Paraná, iniciando em 1932 e saindo de cena somente com a deposição de Vargas, em fins de 1945.

Para exemplificar as mudanças dessa época, basta precisar que — como não deixaria de ocorrer há uma ou duas gerações anteriores — a contrapartida de Poty em colaborar na elaboração de imagens características da identidade do Paraná quase inexistiu nesse período. Além disso, é preciso lembrar que a maior parte de suas primeiras produções artísticas realizadas em Curitiba não tinham como opção o gênero pictórico da paisagem decorativa. O que sugere a possibilidade de que o auxílio ofertado pelo interventor não fosse orientado por interesses de representação simbólica, mas por outros fatores.

Esses fatores se interligavam, conectando-se ao ciclo de correspondências históricas, políticas e culturais que marcam esse período.

Acima de tudo, em primeiro lugar, é preciso acentuar novamente as relações personalistas. Como demonstrado, havia uma relação de proximidade entre o interventor e a família Lazzarotto, sendo o *Vagão do Armistício* um espaço apreciado por Manoel Ribas, que o frequentava assiduamente. A estima do interventor pela família Lazzarotto e o jovem Poty foram cruciais para a trajetória do último, constituindo um vínculo de favorecimento. Esse argumento ganha mais força mediante o contraste entre a trajetória de Poty e as de outros artistas que não

que detinham posições de poder desde o século XVII, o que sinaliza para a conservação de interesses tradicionais.

tiveram uma relação de proximidade com o interventor, não dispondo da mesma oportunidade usufruída pelo jovem curitibano. Assim como este, os artistas mencionados poderiam muito bem colaborar na construção da simbologia regional se esse fosse o critério adotado pelo interventor para viabilizar algumas oportunidades a eles. Junto com os argumentos expostos nas últimas linhas, esse fato limita ainda mais a argumentação tecida por Camargo (2007) ao início do século XX.

Em segundo lugar, é preciso salientar a natureza da política cultural implementada pelo Estado Novo. Esta era marcada pela busca de um projeto cultural autônomo, de uma identidade nacional, sendo que a autonomia auferida pelo Estado brasileiro já nos anos 1930 permitiu que muitas ações culturais fossem testadas em nome da grandiosidade das intenções. Além disso, vale ressaltar que os jovens, os imigrantes e os trabalhadores eram os principais alvos das ações culturais e “educadoras” do Estado Novo. (D’ARAUJO, 2000).

Por fim, também vale lembrar a posição ocupada por Manoel Ribas, interventor de um estado considerado como pouco desenvolvido na época, que tinha como missão empreender a busca prioritária da modernidade — fosse no sentido civil, educacional ou cultural — que, conforme destaca Pécaut (1990), era comumente empreendida pelo Estado Novo.

Poder-se-ia argumentar que o favorecimento concedido a Poty ligava-se mais ao fato de pertencer a uma jovem geração que a uma relação personalista. Todavia, propomos que tal favorecimento se deveu mais à relação personalista e apenas secundariamente a outros fatores, como a peculiar política cultural e educacional implantada na época, e a missão de modernizar o país capitaneada pelos interventores. Esses últimos fatores não podem ser de todo abandonados, pois nessa época vários jovens artistas, com um perfil semelhante ao de Poty, foram enviados ao Rio de Janeiro pelos interventores, prática que se constituía quase como uma demanda a ser suprida pelos últimos. Demanda que ganhava sentido à luz dos projetos educadores, culturais e modernizadores do Estado brasileiro nesse momento; mas que não explica por que justamente Poty foi escolhido em detrimento de outros artistas.

Com efeito, todos os outros artistas ou aspirantes a artistas situados na cena local, jovens ou não, que não tinham algum vínculo de proximidade com o interventor, não receberam um auxílio semelhante, o que culminou em trajetórias diferenciais. A comparação entre a vida de Poty e as de outros diferentes artistas exemplifica isso, e reforça ainda mais o domínio das relações personalistas nesse período. Como no caso da trajetória do escultor Erbo Stenzel (1911-1980), que, como veremos mais adiante, não pertenceu à mesma geração de Poty, porém, devido a pessoas próximas ao interventor, obteve a mesma subvenção que o jovem Lazzarotto. Exemplo oposto ao de outros artistas da mesma geração de Erbo, como os pintores Oswald Lopes (1910-1964) e Miguel Bakun (1909-1963). O primeiro foi um pintor e professor de artes cuja atuação profissional inscreveu-se principalmente na capital do Paraná; o segundo foi descendente de imigrantes tal como Poty e Erbo, no caso filho de imigrantes eslavos. Ao tentar se estabelecer no Rio de Janeiro, em fins do decênio de 1930, e não conseguir se manter na cidade, sem receber qualquer subvenção do estado paranaense, Bakun viu ruir o sonho de se estabelecer no principal centro artístico do Brasil na época. Devido a isso, construiu a maior parte de sua carreira artística em Curitiba, onde, depressivo, solitário, com situação financeira modesta e sem grande prestígio, suicidou-se no começo dos anos 1960.

Desse modo, ao se questionar o que a relação entre o jovem Poty Lazzarotto e o interventor Manoel Ribas revela sobre fatores culturais e sociais mais amplos, pode-se afirmar que a mesma descortina a dependência dos artistas visuais desdentes de certas etnias culturais imigrantes para com os membros da elite política estabelecida, de origem luso-brasileira, o que já era visto nos decênios anteriores. No entanto, essa relação também revela algumas sensíveis mudanças que ocorreram com o tempo. São elas, o declínio da necessidade de contrapartida na formulação de símbolos da identidade regional por parte dos artistas descendentes de imigrantes; o fato do interventor Manoel Ribas ter em suas mãos um enorme monopólio de possibilidades de ação, favorecendo os indivíduos que desejava; e o domínio e importância das relações personalistas no cenário artístico local.

Conjuntamente a isso, a mínima comparação entre as trajetórias de outros artistas ou aspirantes a artistas e a trajetória de Poty evidencia como, efetivamente,

as redes sociais foram decisivas para as chances de vida do último nesse período. Isso, em nítido contraste com as oportunidades mais limitadas disponíveis a nomes como Oswald Lopes e Miguel Bakun, em geral mais restritas ao cenário da capital paranaense.

Apesar disso, é possível perceber como os intercâmbios com o paranismo, embora mínimos nesse período, não estavam de todo ausentes. Antes de ir para o Rio de Janeiro, o jovem Poty Lazzarotto também havia se familiarizado um pouco com as tendências estéticas características do início do século XX, que, evidentemente, ainda circulavam em Curitiba.

CAPÍTULO 2 – UMA VIDA ENTRE A PERIFERIA E O CENTRO

Este capítulo aborda os primeiros decênios da vida de Poty Lazzarotto no Rio de Janeiro, tal como algumas das instâncias necessárias para a compreensão de suas práticas nesse período e, também, algumas das relações que manteve em Curitiba.

Passo a passo, mediante a análise de alguns produtos artísticos e das configurações em que esteve envolvido, é demonstrado como o artista vinculou-se a dadas redes formais e informais de poder ao longo do tempo, e de que modo suas produções dialogaram com as tendências estéticas, os valores e as expectativas que dominavam o comportamento de alguns indivíduos que formavam estas redes.

Este movimento iniciou-se a partir dos anos 1940, quando Poty se ligou à constelação de artistas modernos. Em seguida, houve sua inserção na editora José Olympio, nos anos 1950; o apogeu da carreira de ilustrador, nos anos 1960; assim como as restrições que este ofício passou a sofrer a partir dos anos 1970. Junto com outros fatores, esse movimento colaborou para que Poty Lazzarotto passasse a se dedicar com mais intensidade à produção de murais, painéis, vitrais e outros monumentos ao final de sua vida, voltando a se aproximar mais de Curitiba.

A análise da substância estética presente em algumas figurações visuais, assim como das apreciações que seus professores, críticos e outros artistas fizeram de sua obra, revelam a dinâmica das configurações nas quais eles e Poty Lazzarotto estavam envolvidos, assim como a posição deste último. Conjuntamente a isso, pouco a pouco, torna-se evidente como o artista paranaense soube manejar os trunfos de sociabilidade nascidos das opções estéticas que fez e do convívio com parte desses indivíduos.

Em uma escala mais ampla de acontecimentos, espaços e tempos, a trajetória de Poty Lazzarotto também constitui um *locus* privilegiado para se observar as permanências e mudanças inscritas na dinâmica de funcionamento dos fluxos culturais estabelecidos entre centro e periferia.

2.1 As primeiras oportunidades no Rio de Janeiro

A ida de Poty Lazzarotto ao Rio de Janeiro, em 1942, sublinha de modo particular as turbulências políticas desse período. Poucos anos antes, a França, então um dos principais centros artísticos do Ocidente, era o destino mais comum dos artistas imigrantes ou descendentes de imigrantes subvencionados pelo estado paranaense. No entanto, o fato da França declarar guerra à Alemanha, em setembro de 1939, interrompeu o fluxo de jovens promessas para este centro, convertendo o destino das mesmas para o principal centro artístico do país na época.¹⁹

Como observa Corrêa (2011), a tradição artística paranaense do início do século XX, teve poucos vínculos com a Academia e posterior Escola Nacional de Belas Artes, situada no Rio de Janeiro, sendo todos os artistas visuais locais — cuja origem imigrante parecia ser fundamental na conformação da profissão — ou formados localmente no Paraná ou encaminhados diretamente à Europa, “formando assim uma espécie de contratendência que passava longe do centro” do Brasil (CORRÊA, 2011, p. 271).

No início de 1942, ao chegar ao Rio de Janeiro, Poty foi recebido pelo artista paranaense Erbo Stenzel ²⁰, que também devia sua estadia na cidade ao apoio do

¹⁹ Por volta dessa época, além da França, também havia outros países que se destacavam como centros artísticos que atraíam os jovens artistas do Brasil para passarem algum tempo familiarizando-se com escolas, mestres, meios de expressão e tendências estéticas. No caso, eram a Itália, a Alemanha, os Estados Unidos e, com menor incidência, a Suíça.

²⁰ Erbo Stenzel (1911-1980), foi um escultor paranaense, descendente de imigrantes alemães e austríacos. Ao contrário de Poty, teve sua formação artística iniciada em Curitiba, sob os cuidados primeiro de Lange de Morretes, depois de João Turim, este que o inspirou a se iniciar na produção de esculturas. Ao fim dos anos 1930, durante a Interventoria Federal, com a ajuda de amigos, Erbo auferiu uma bolsa subvencionada pelo estado paranaense, fato que adquire sentido no contexto das relações personalistas tratadas no primeiro capítulo dessa dissertação. Ao se transferir para o Rio de Janeiro, em 1939, assim como Poty, teve aulas na Escola Nacional de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios onde lecionava Carlos Oswald. Tendo desempenho destacado, Stenzel recebeu nos anos de 1940, 1941 e 1942 a medalha de prata nas respectivas edições do Salão Nacional de Belas Artes; em 1942, o prêmio se deu com o “Retrato de Poty”, dedicado a Lazzarotto. Cerca de dez anos depois, no ano de 1953, em virtude das comemorações ligadas ao Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná, Erbo foi contratado para fazer o mural principal que ornaria a Praça 19 de Dezembro. Em vista da falta de um outro artista para fazer o trabalho que complementaria o projeto, Erbo indicou o nome de Poty, que assim faria o seu primeiro mural sob encomenda do governo paranaense. Um leque variado de fontes enaltece os estreitos laços de amizade que marcam a relação entre Erbo Stenzel e Poty Lazzarotto.

governo paranaense. Erbo ajudou Poty a estabelecer suas primeiras relações com alguns artistas e a imprensa carioca. Como demonstra um dos jornais da época ²¹, em sua chegada, Poty já demonstrava inclinação para aprimorar-se como gravurista, trazendo consigo de Curitiba algumas gravuras nas quais foi usada a técnica de água-forte.²² As gravuras mencionadas pelo jornal são *Os jogadores, O mendigo, O epicurista, O coveiro, O saci, Duas agonias, Alma de pintor, A hora derradeira, Mboi, Sonho de loucura*.

Poucos dias após chegar ao Rio de Janeiro, Poty passou na seleção e matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes, onde passava suas manhãs. Durante as noites, tinha aulas de gravura no Liceu de Artes e Ofícios com um dos mais reconhecidos mestres da área no país, o experiente gravurista Carlos Oswald ²³. Também em pouco tempo, cerca de um mês após sua chegada, o jovem conseguiu sua primeira ocupação remunerada na cidade, desenhando para a *Revista Visão Brasileira*.²⁴

Com efeito, desde os seus primeiros meses no Rio de Janeiro, Poty Lazzarotto pode atestar as primeiras oportunidades que um centro como este poderia lhe oferecer em relação às escassas oportunidades que vivenciara em sua cidade natal. Estas novas oportunidades se deram, em parte, pelas relações que

²¹ Uma revelação no desenho. **Gazeta de Notícias**, Caderno *Variedades Sociais*, 19 fev. 1942, p. 12.

²² A água-forte é a gravura em metal obtida devido a ação corrosiva do ácido nítrico. Em geral, a gravura pode ser entendida como a arte que possibilita a reprodução de linhas e formas fixadas sobre uma superfície chamada de chapa. Nesta, grava-se um desenho para ser reproduzido mediante impressão, que pode ser mecânica ou manual. Conforme será destacado nas próximas páginas, existem diversas técnicas de gravura, como a litografia ou litogravura (processo de impressão no qual o desenho é realizado sobre pedra ou metal com crayon), a xilogravura (gravura feita a partir de uma matriz de madeira), a linoleogravura (gravura em relevo executada em placa de linóleo) etc.

²³ Carlos Oswald (1882-1971) foi um pintor e gravurista nascido na Itália e radicado no Brasil. Reconhecido como um dos precursores na produção e ensino da gravura no Brasil, Oswald criou, no segundo decênio do século XX, a *Escola Carioca de Gravura*, a primeira inclinada ao gênero no Brasil. Apesar de ter relações com alguns dos expoentes da Semana de Arte Moderna de 1922, não figurou na mesma, assim como nenhum outro gravurista ou trabalho do gênero, o que evidencia o baixo estatuto do mesmo nessa época, que, todavia, se modificaria poucas décadas depois. Carlos Oswald foi o autor que desenhou a estátua do Cristo Redentor, localizada no Rio de Janeiro e finalizada em 1931. Durante anos, Oswald integrou o júri dos Salões Oficiais da Escola de Belas Artes. Esse experiente artista e professor foi uma importante referência para Poty. Além de professor, foi seu amigo pessoal e incentivador, mediando alguns dos contatos e oportunidades profissionais que apareceriam em pouco tempo ao artista paranaense.

²⁴ Aniversário. **Revista Visão Brasileira**, Rio de Janeiro, abr. 1942, p. 07. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

pode travar, passando a integrar-se a alguns dos círculos formados por artistas, escritores, professores, críticos, jornalistas e polemistas reconhecidos e outros, mais jovens, que como ele buscavam seu espaço.

Junto com as novas relações que, pouco a pouco, Poty Lazzarotto estabelecia, a diferença de estar em um dos centros artísticos do país se fazia sentir nesses primeiros tempos pelas novas oportunidades profissionais, como no caso da *Revista Visão Brasileira*, e de aprendizado que pode auferir em duas das principais escolas de formação artística do país naquele momento.

Desde o primeiro ano de sua estadia no Rio de Janeiro, em 1942, Poty já possuía destacado desempenho acadêmico. Além de, mediante uma prova admissional, ingressar na Escola Nacional de Belas Artes com a nota máxima para a cadeira de desenho-figurador, o jovem integrou, no segundo semestre do mesmo ano, o XLVIII Salão Nacional de Belas Artes, na Seção de Desenho e Artes Gráficas, recebendo a Menção Honrosa pelas três gravuras com que participou: *A Taberna e a Calçada*, *Majestade e Trapos*, *O Fracassado*.²⁵

Em depoimento que data do final dos anos 1990, a gravurista Renina Katz relembrou este tempo de convívio com Poty na Escola Nacional de Belas Artes, realçando o desempenho do jovem paranaense.

Conheci Poty na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, nos anos 40. Foi ele quem me seduziu para conhecer a gravura em metal, me ensinou muito. Ficamos muito amigos [...] Como desenhista era fantástico. Lembro que, no tempo das Belas Artes, várias vezes eu e outros colegas ficávamos assistindo ele desenhar na sala de modelos.²⁶

Com relação à formação recebida, o jovem Poty Lazzarotto cultivou laços mais estreitos nesse período com dois mestres-artistas, o já citado Carlos Oswald e

²⁵ Informações baseadas no documento *Mostras/Salões/Prêmios*, produzido pela equipe técnica do Museu Oscar Niemayer, onde uma parte das obras do artista estão acondicionadas atualmente. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 17, número 193, Curitiba/PR.

²⁶ KATZ, Renina. Poty. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09 mai. 1998, Caderno G, p. 08.

Augusto Rodrigues²⁷, demonstrando saber manejar os trunfos de sociabilidade nascidos das opções estéticas que começava a fazer e do convívio com esses indivíduos.

Com relação a Augusto Rodrigues, as correspondências de Poty em diferentes fases de sua vida, seus depoimentos para os jornais em diferentes momentos, os jornais e referências dessa época, as fotografias cedidas pela família Lazzarotto, um pôster assinado e outras pequenas referências presentes na Fundação Poty Lazzarotto, atestam os estreitos laços de amizade com o artista paranaense. Além disso, ficam evidentes o peso das lições e o auxílio prestado de diferentes modos por Augusto Rodrigues a Poty Lazzarotto, tal como o convívio em diferentes espaços artísticos nessa época e ao longo da vida.

Tenho enorme gratidão por ele. Você pergunta quem me ajudou e em primeiro lugar não posso deixar de citar o Maneco Ribas, como ele era chamado [...] foi quem me proporcionou o curso no Rio, e naturalmente **a convivência com os melhores da época. Depois, eu digo que foi Augusto Rodrigues quem mais me incentivou. Já no Rio, ele me estimulava constantemente, me ensinava, criticava, me deu a força que eu precisava para continuar.**²⁸

O caro Erbo Stenzel me guiou aí pelo Café Gaúcho e Centro Bernardelli; e aí então conheci um magricela (de pernas grossas, sapatos brancos, **um coração que não tem mais tamanho**) chamado **Augusto Rodrigues, que, na inauguração da minha primeira exposição de gravuras, esvaziou o Café Vermelhinho, levou a clientela inteira pro subsolo do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, local da mostra.**²⁹

²⁷ Augusto Rodrigues (1913-1993) foi um crítico de arte, pintor, ilustrador, caricaturista, poeta e professor nascido em Recife, mas que passou boa parte de sua vida, a partir do meado dos anos 1930, no Rio de Janeiro. Pioneiro na formação de escolas infantis de arte no Brasil, fundou sua primeira em 1948. Na época da formação de Poty, nos anos 1940, Rodrigues participou ativamente e auxiliou no planejamento de jornais como *Última Hora*, *Folha Carioca* e *Diretrizes*. Nos dois últimos, sob indicação do próprio Augusto Rodrigues, Poty Lazzarotto iniciaria sua trajetória como ilustrador dos jornais cariocas, o que lhe possibilitaria auferir algum rendimento extra nesse período, além de tecer ou estreitar laços com outros intelectuais da época, como o poeta Carlos Drummond de Andrade.

²⁸ LAZZAROTTO, Poty. Poty Lazzarotto. **Raposa Magazine**, Curitiba, dez. 1980, p. 06, grifos nossos.

²⁹ **Poty/50 anos**: 27 de junho a 20 de julho de 1974. Curitiba: salão de exposições do BADEP, 1974. Biblioteca Pública do Paraná, Divisão de Documentação Paranaense, Curitiba/PR.

No último trecho, Poty destaca a ocasião de sua primeira exposição individual, que se deu em 1943, no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Neste trecho, é citado o Café Vermelhinho, então um ponto de encontro e importante espaço de sociabilidade para os intelectuais da época, como Carlos Scliar, o jovem Oscar Niemeyer, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Augusto Rodrigues, Santa Rosa, Djanira, José Pancetti, entre outros. Alguns dos quais possivelmente compareceram à exposição.³⁰

Nessa época, Augusto Rodrigues participou ativamente e auxiliou no planejamento de jornais como *Última Hora*, *Folha Carioca* e *Diretrizes*. Nos dois últimos, sob indicação do próprio Augusto Rodrigues, Poty Lazzarotto iniciaria sua trajetória como ilustrador dos jornais cariocas. Como será melhor demonstrado mais adiante, a constância desta atividade, além de lhe possibilitar auferir algum rendimento financeiro extra nesse período, iria permitir que Poty começasse a adquirir maior desenvoltura, presteza e celeridade como ilustrador de textos literários e matérias jornalísticas. Em virtude dos estímulos provenientes dessas e de outras oportunidades, tais características irão se consolidar no decorrer de sua trajetória, quando o artista irá se notabilizar pela celeridade de sua produção e a pontualidade com que cumprirá os prazos acordados para diversas encomendas, como gravuras, ilustrações de livros, painéis etc. Além disso, nesses jornais, Poty pode tecer ou estreitar laços com outros intelectuais da época, como o poeta Carlos Drummond de Andrade e o escritor Marques Rebelo, ilustrando produções de ambos a partir de 1944, no jornal *Folha Carioca*.³¹

Mediante os expedientes editoriais do jornal *Diretrizes* dessa época, é possível perceber os intelectuais com quem Poty Lazzarotto poderia interagir na redação do jornal. O periódico dirigido por Samuel Wainer e Maurício Goulart tinha em sua equipe Augusto Rodrigues (que fez em diferentes momentos as funções de secretário, repórter, crítico de arte, comentarista esportivo, caricaturista e ilustrador), a escritora Raquel de Queiroz, responsável pela seção dedicada à crítica estrangeira, o escritor Marques Rebelo, que fazia a seção “Discoteca”, enquanto o

³⁰ Sobre o Café Vermelhinho, ver a biografia produzida por Castello (1994), sobre a vida de Vinícius de Moraes.

³¹ Poty Lazzarotto. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09/05/1998, Caderno G, p. 04. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 15, número 161, Curitiba/PR.

artista plástico vinculado à constelação de artistas modernos, Carlos Cavalcanti, comentava as artes plásticas e Murilo de Carvalho a música. Além deles, havia o ex-vereador do Rio de Janeiro, jornalista, escritor e humorista político, Barão de Itararé (cujo título era falso por intenção irônica), que assinava a coluna de humor.

Com a ascensão da burguesia brasileira e a generalização das relações capitalistas, na transição do século XIX para o XX, houvera também a transição da pequena para a grande imprensa, tornando-se os jornais empresas capitalistas de maior ou menor porte, alguns deles mesmo amplos e complexos empreendimentos comerciais (SODRÉ, 1999, p. 275-288). Com as mudanças ocorridas do início para a metade do século XX, as condições na imprensa passaram a impor aos indivíduos ligados às letras — cronistas, romancistas, poetas, contistas — que escrevessem menos colaborações assinadas sobre temas de interesse restrito do que o esforço de redigir objetivamente entrevistas, reportagens e notícias (SODRÉ, 1999, p. 296-297). Dessa forma, conforme destaca Sússekind (1987), ao longo da primeira metade do século XX no Brasil, a literatura também passa a ser um registro das mudanças no horizonte técnico, havendo por parte dos escritores o aproveitamento de gêneros, dicção e personagens característicos de jornais e revistas ilustradas, tal como a apropriação de procedimentos característicos à fotografia, ao cartaz e ao cinema, o que culminou na própria transformação da técnica literária.

Nesse interim, passa a ser pela síntese rápida e de fácil codificação que trabalham os chargistas e, em parte, os romancistas-cronistas, tanto no desenho apressado de situações e tipos, como na singularização à beira do *portrait-charge* de alguns dos seus personagens (SÜSSEKIND, 1987, p. 107-108). Em conformidade com esse cenário e tais características, a ilustração encontrava promissora demanda.

No início dos anos 1940, a redação de jornais como os destacados acima era um ativo espaço de sociabilidade para intelectuais diversos, como escritores e artistas com repertórios variados. Nesses importantes espaços para a vida literária, é bem provável que Poty Lazzarotto tenha experimentado a oportunidade de conhecer e interagir com muitos outros literatos além de Carlos Drummond de Andrade e Marques Rebelo, aqueles cujas obras passariam a ser ilustradas por ele nas décadas seguintes, como foi o caso de Raquel de Queiroz.

Em paralelo com o trabalho nos jornais, o jovem Poty Lazzarotto conquistou alguns prêmios nesse período. Em 1944, foi agraciado com a Medalha de Prata no L Salão Nacional de Belas Artes, na Divisão Moderna, com as obras *O barbeiro*, *Lama e força*, *Os pobre-diabos*, na categoria “desenho”. Em 1945, no LI Salão Nacional de Belas Artes, recebeu Medalha de Bronze, comparecendo com *Retrato*, na Seção de Pintura da Divisão Moderna, e *Vigília*, na Seção de Artes Gráficas.³²

Mediante a análise da substância estética presente em alguns desses produtos artísticos, é possível identificar como o trabalho de Poty Lazzarotto transformou-se nos primeiros anos na então Capital Federal.

2.1.1 Novos amigos, novas escolhas: vínculos entre as transformações no plano estético e a constelação de artistas modernos

A substância estética encontrada nas primeiras produções de Poty Lazzarotto no Rio de Janeiro revela em detalhe como tais produtos artísticos dialogavam com as produções de outros artistas visuais situados na então Capital Federal, com os quais o jovem paranaense teve oportunidade de interagir nesse período.

Como gênero artístico, a gravura firmou-se no Brasil apenas nos primeiros decênios do século XX. Antes deste período houve artesãos, litógrafos e gravadores no país, porém cujos ofícios ligavam-se às oficinas de impressão gráfica com finalidades técnicas, sem preocupações artísticas ou estéticas.³³

Entre os nomes cujas produções, práticas e intervenções colaboraram para dar destaque à linguagem da gravura como gênero artístico no país está, em especial, o já citado Carlos Oswald, com quem Poty aprendeu a técnica da gravura em metal. Além de Oswald, é importante destacar alguns artistas brasileiros ou imigrantes que foram pioneiros na redescoberta da xilogravura como forma de expressão estético-política, introduzindo-a no modernismo brasileiro, como Oswaldo

³² Mostras/Salões/Prêmios. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 17, número 193, Curitiba/PR.

³³ BADEP. **A arte da gravura**: outubro de 1978. Curitiba: salão de exposições do BADEP, 1978. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992), Lasar Segall (1891-1957) e Axel Leskoschek (1889-1975). (MAIA, 2012).

Um dos pontos de convergência que podem ser estabelecidos entre alguns desses artistas visuais é a adesão ao expressionismo nas primeiras décadas do século XX. Conforme destaca Lourenço (2001, p. 62), para os artistas modernos que aderiram à linguagem expressionista, a vida social era o tema a ser transposto para o espaço das telas a óleo e da gravura, estando os gravadores voltados a fazer da condição humana e de sua dramaticidade social o foco de suas investidas estéticas, plasmando um universo de linhas e traços em preto e branco.

Desse modo, segundo Lourenço (2001), a gravura,

em particular aquela da geração de 40, vai enfatizar na representação pictórica, a preocupação em retratar imagens em torno das categorias povo, cultura popular, tradição e nação. Se na Europa, os artistas do início do século XX vão procurar desenraizar-se dos grandes centros cosmopolitas, buscando lugares exóticos, não-europeus, a contrapartida da arte brasileira será o (re)descobrimento do Brasil, um olhar distanciado a partir de um deslocamento para os países centrais europeus, onde fervilhavam os movimentos de vanguarda. (LOURENÇO, 2001, p. 84).

Nesse sentido, a produção de Poty Lazzarotto inseriu-se em um contexto temporal e espacial mais amplo, marcado, por um lado, pelo desenvolvimento do modernismo brasileiro; e, por outro, pela (re)significação do expressionismo alemão por artistas brasileiros ou imigrados. Estando o modernismo brasileiro marcado por duas fases: a primeira, nos anos 1920, quando certos artistas e intelectuais se colocaram criticamente frente à produção literária, artística e intelectual anterior, considerada passadista; a segunda, nos anos 1930 e 1940, é caracterizada pela expressão da sensibilidade para com as questões sociais e políticas (LOURENÇO, 2001, p. 85). Desse modo, Poty Lazzarotto, tal como outros gravadores dos anos 1940 e 1950, foi herdeiro da geração modernista que se notabilizou nas artes visuais, participando deste ideário, embora não tenha sido um modernista em todos os sentidos, como os modernistas Mário de Andrade e Tarsila do Amaral (LOURENÇO, 2001, p. 91).

Com efeito, sendo o expressionismo um movimento de vanguarda nascido na Alemanha que, em fins do século XIX e início do XX, recolocou a gravura como

obra de arte no contexto alemão, cujos primeiros artistas representantes nutriam simpatia pelos tipos marginais da sociedade burguesa, no Brasil, este movimento estético teve ressonâncias na pintura dos artistas vinculados às correntes modernas, tal como nas produções de artistas gráficos que encontraram na gravura o veículo de suas criações (LOURENÇO, 2001, p. 93-94). No entanto,

o expressionismo que ressoa no campo artístico brasileiro, já é um outro expressionismo, (re)significado no contexto cultural e simbólico, quando busca representar e traduzir o Brasil como nação, enfatizando a cultura e o povo brasileiro. (LOURENÇO, 2001, p. 94).

Desse modo, ao se levantar os principais temas vistos nas gravuras de artistas com os perfis mencionados, pode-se afirmar que os mesmos estavam relacionados ao indivíduo comum e seu contexto social (AMARAL³⁴, 1984, *apud* LOURENÇO, 2001).

Entre os artistas destacados, pode-se citar, de acordo com Maia (2012), Oswaldo Goeldi, artista que, ao retratar o espaço urbano, foi um dos pioneiros no uso da linguagem da gravura como técnica no expressionismo brasileiro, para quem a “solidão que expressava nas ruas onde tanto o amanhecer quanto o crepúsculo são escuros, também era a sua. O mal-estar dos homens que transitam pela cidade sombria é o mal-estar da modernidade” (MAIA, 2012, p. 89).

Com efeito, mediante a análise de algumas obras, Maia (2012) define em detalhe certas escolhas estilísticas e iconográficas que marcaram a obra de Goeldi nesse período, na qual são retratados

cenários urbanos onde trabalhadores, animais, postes de luz brilham solitários nas sombras enlameadas de cidades em preto e branco ou em corações e guarda-chuvas vermelhos. [...] **Do expressionismo, Goeldi herdou a tendência a deformar e mesmo exagerar a realidade por meios que expressam os sentimentos e a percepção do artista de maneira intensa e direta. Sua arte é expressionista na medida em que o conteúdo e as reações subjetivas exercem forte domínio sobre o convencionalismo e a razão. [...] As cenas urbanas de Goeldi mostram um misto de tradição e modernidade, carros e prédios.** (MAIA, 2012, p. 95, grifos nossos).

³⁴ AMARAL, Aracy. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

Além disso, vale salientar que Goeldi usava como meios de expressão o desenho e a xilogravura, técnica esta que se dedicou mais em comparação com as outras técnicas gráficas, iniciando-se nela em 1923 (KOSSOVITCH; LAUDANNA; REDENDE, 2000).

Nessa época, um outro nome que apresentava um certo diálogo estilístico e iconográfico com o expressionismo era o pintor Cândido Portinari. Como nota Arêdes (2009), já no início dos anos 1930, Portinari apresentava um certo relaxamento da técnica, que era difundido e usado pelos artistas modernos europeus, que visavam romper com a ambição realista da pintura clássica. No entanto, foi quando Portinari passou a integrar o influente círculo de artistas modernos da época, e, em consequência, romper com o academicismo, que o artista deslanchou sua carreira e assumiu, gradualmente, o estilo moderno (ARÊDES, 2009). Todavia, esta gradual adesão ao estilo moderno e a ruptura com o estilo acadêmico ocorreu de modo lento. (PEDROSA³⁵, 1981 *apud* ARÊDES, 2009).

Desse modo, a adesão de Portinari ao estilo moderno fortalecia o movimento modernista em vista das críticas dirigidas ao mesmo pelos artistas acadêmicos. Uma dessas críticas afirmava que os artistas modernos utilizavam o traço livre e as deformações do desenho para ocultar a falta de conhecimento técnico, crítica esta que foi fragilizada com o exemplo de Portinari, que fora reconhecido anteriormente no interior dos próprios círculos acadêmicos pelo domínio da técnica. (ARÊDES, 2009).

Com efeito, nos anos 1934 e 1935, Portinari entregara-se a uma enorme tensão analítica, buscando traduzir a realidade por meio da abstração geométrica de planos e dimensões (ARÊDES, 2009). Desse modo, os trabalhos produzidos neste período apresentam um traço característico da produção pictórica portinariana: a deformação dos personagens, em especial a deformação dos pés e das mãos, o que atribui “uma pincelada expressionista aos trabalhos do pintor, uma vez que visa chamar atenção de seus observadores para as inquietações das

³⁵ PEDROSA, Mário. **Dos Muraís de Portinari aos Espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

figuras representadas, especialmente o trabalhador.” (PROENÇA³⁶, 2005, *apud* ARÊDES, 2009, p. 21).

Tendo em vista os elementos que, em geral, são encontrados na linguagem da gravura e no modernismo expressionista característicos do cenário artístico brasileiro nesse período, tal como a cronologia da produção artística em que Poty Lazzarotto esteve envolvido, é possível identificar concretamente os diálogos estabelecidos pelo jovem paranaense com tais elementos e como suas produções transformaram-se sensivelmente no correr da primeira metade dos anos 1940.

A primeira gravura realizada por Poty Lazzarotto logo após chegar no Rio de Janeiro leva o título *Pinheiros*.

FIGURA 5 – GRAVURA “PINHEIROS”



LAZZAROTTO, P. **Pinheiros**. 1942. 1 original de arte, gravura em metal, 0,210 m por 0,200 m. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

³⁶ PROENÇA, Graça. **Descobrimo a história da arte**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2005.

Esta obra foi produzida com a técnica da gravura em metal, que o jovem então começava a aprender sob orientação de Carlos Oswald, em 1942. Nesta figuração visual são retratadas duas araucárias, uma árvore bastante comum na paisagem curitibana e paranaense, sendo também um símbolo característico da produção visual local.

À frente das araucárias, no primeiro plano, mais à esquerda na imagem, há um espantalho. Este fragmento da figuração revela mais nitidamente o aproveitamento do estilo e dos símbolos usados nos quadrinhos de Poty Lazzarotto datados do fim dos anos 1930, inspirados, em parte, pelos quadrinhos norte-americanos, em especial as histórias do fictício detetive Dick Trace. Tais elementos podem ser percebidos nos trajes, que são um chapéu e um trench coat, que guardam nítida semelhança com os encontrados nas histórias em quadrinhos norte-americanas da época e na história já mencionada, *Haroldo — o homem relampago*, produzida por Poty em 1938.

Além disso, pode-se perceber o aproveitamento deliberado da habilidade de Poty como desenhista nos elementos centrais da composição. Tal habilidade contrasta com a liberdade encontrada ao fundo e nos extremos laterais, nos quais pode-se perceber alguns elementos mais ligados à paisagem, tal como o fragmento de uma cerca de arame. Tais elementos são delineados com pouco destaque. Por fim, é preciso pontuar que nesta produção um elemento pictórico inexistente: a presença do ser humano.

Portanto, neste produto artístico pode-se observar a presença de alguns elementos que estiveram presentes nos primeiros anos da formação artística de Poty em Curitiba. São eles o intercâmbio estabelecido com as mercadorias culturais norte-americanas; e também algum diálogo com a iconografia paranista, marcada pela valorização de certos símbolos característicos da paisagem regional. Todavia, apesar de figurar nesta produção, o diálogo de Poty com a iconografia paranista mostra-se mais exceção do que regra nesse período.

Entrementes, apesar dos elementos destacados, algumas indagações sobre esta gravura permanecem em aberto. Uma delas diz respeito aos possíveis significados nela cristalizados. A ausência de um leque maior de fontes externas, referentes ao contexto de produção da mesma e às intenções de Poty Lazzarotto,

impede que esses significados sejam desvendados. A análise imediata desta obra pode nos remeter a várias interpretações diferentes. Como a ideia de que, de modo lúdico, Poty também fazia referência a sua saída de Curitiba, deixando sua própria vestimenta sobre um apoio e partindo para o Rio Janeiro.

Em contraste com a gravura analisada, que inaugura a vasta produção que será realizada no Rio de Janeiro, pode-se destacar os desenhos e as gravuras dos anos seguintes, como a obra *Lama e força*. Como dito, este foi um dos desenhos com os quais Poty foi agraciado com a Medalha de Prata no L Salão Nacional de Belas Artes, em 1944, na Divisão Moderna. O desenho deu origem à gravura homônima.

FIGURA 6 – GRAVURA “LAMA E FORÇA”



LAZZAROTTO, P. **Lama e força**. 20/04/1944. 1 original de arte, gravura em metal, 0,314 m por 0,387 m. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Nesta obra são retratados trabalhadores, pessoas comuns. Nela, são representados cinco homens, quatro deles despendendo um enorme esforço para empurrar uma carreta atolada na lama.

A íntima proximidade com que os indivíduos são retratados e revelados, assim como a importância que eles têm nesta composição, evocam a impressão de um contato do artista com o cotidiano dessas pessoas, de um conhecimento e uma sensibilidade aguda para com suas vidas. Assim, perpassa esta obra uma noção de arte voltada ao povo, tal como atenta a sua condição humana e social, característica do modernismo brasileiro nesse período.

Além da técnica, a gravura em metal, e da iconografia mobilizada, pode-se notar um íntimo diálogo estilístico entre esta gravura e outras produções do figurativismo expressionista brasileiro deste período. Isso, em primeiro lugar, pelo nítido relaxamento da técnica, visto na liberdade do traço do artista, marcada por certas deformações. Em segundo lugar, isso é visto no movimento de um esforço descomunal realizado pelos quatro homens em conjunto, que confere um tom de dramaticidade social à obra. Em terceiro lugar, o acento dramático desta cena é fortalecido pela expressão dos trabalhadores nas faces que aparecem, principalmente o indivíduo que figura mais à esquerda na parte traseira da carreta. Seu rosto evoca uma dramaticidade enorme, um amálgama de dor, fadiga e obstinação, revelando de modo direto e tocante a visão subjetiva do artista sobre a cena em questão, característica marcante da produção expressionista.

Esta impressão é sugerida de modo acentuado devido a articulação premeditada entre o todo e as partes. Isso, porque os indivíduos com as características descritas têm papel central na cena, e as outras partes não recebem o mesmo destaque, o que poderia ofuscar um pouco os indivíduos e desviar a atenção do observador desta obra. Tal apontamento pode ser constatado pela singeleza com que os outros elementos foram retratados. A carga sobre a boeira da carreta, por exemplo, é representada coberta por uma lona. Caso a carga estivesse descoberta e houvesse muitos elementos diferentes chamando atenção neste trecho da obra, a centralidade dos indivíduos poderia ser ofuscada e o efeito dramático tão direto e tocante que marca esta produção, que magnetiza as atenções voltadas a ela, poderia ser atenuado.

Portanto, é possível notar um sensível contraste entre as obras *Pinheiros* e *Lama e força*. Entre as características descritas, vale mencionar a ausência do ser humano na primeira produção, e a centralidade deste na última, na qual figuram pessoas comuns, trabalhadores; na primeira gravura, há uma cena estática, na segunda, está presente o movimento, como a dinâmica típica do cotidiano experienciado nos grandes centros urbanos (dinâmica demasiado representada nas produções de outros artistas do expressionismo); além disso, em *Pinheiros* figura a habilidade de desenhista de Poty Lazzarotto, o que contrasta com a liberdade, o nítido relaxamento da técnica e a vasão do olhar subjetivo do artista, vistos em *Lama e força*, elementos estes que marcam a produção dos artistas visuais ligados ao modernismo expressionista então em voga no Rio de Janeiro.

Os elementos destacados revelam uma sensível transformação na substância estética presente nas produções desse período, isso mediante as escolhas feitas pelo artista, que revelam a direção de suas intenções nesse momento. Desse modo, pode-se constatar a inclinação direta para o modernismo expressionista, e um diálogo em plena sintonia com outras obras, produzidas por artistas com os quais ele interagiu nesse momento.

Além das produções analisadas, — eleitas para tematizar a questão de como e em que medida a substância estética presente nas produções de Poty Lazzarotto transformou-se nos primeiros anos de sua formação, no Rio de Janeiro — é possível perceber uma série de dados e indícios que apontam na mesma direção descrita, que sinalizam para possíveis diálogos estabelecidos pelo jovem paranaense com outros artistas mais experientes.

Um desses exemplos se dá com as gravuras de Lasar Segall. Conforme denso levantamento realizado por Kossovitch, Laudanna e Resende (2000, p. 05), nas gravuras de Segall do início dos anos 1920, pode ser visto um expressionismo marcado pela emoção, a visão interior do artista, inclusive expressando mais a dor que a alegria, que o notabiliza como um dos autores dramáticos da modernidade, o que pode ser visto em álbuns publicados em 1921 e 1922 na Alemanha, e, também, em 1943 no Brasil, mediante uma produção marcada, em parte, pelas gravuras em metal. Elementos comuns ou bastante semelhantes aos encontrados nas produções de Poty Lazzarotto.

Um outro exemplo se dá com a gravura *Marcha fúnebre*, produzida nos anos 1940 por Poty, na qual se destacam vários guarda-chuvas, um símbolo marcante da produção de Goeldi. Além disso, o cão, outro símbolo comum na produção deste artista, também foi algumas vezes retratado por Poty, como nas gravuras *Companheiros*, de 1943, *Cão danado* e *Mendigo com um cão*, sendo as duas últimas, que não foram datadas, possivelmente do início dos anos 1940.

No meado dos anos 1940, também é possível entrever um certo diálogo entre Carlos Oswald e Poty Lazzarotto, mediante a temática que ambos passavam a privilegiar com maior força nesse preciso momento. A partir de 1930, as encomendas de quadros de temas religiosos proliferaram-se para Carlos Oswald, sobressaindo no conjunto de sua obra nesse período. Na metade dos anos 1940, essa temática voltaria a ganhar mais espaço na vida de Oswald, culminando na fundação por ele da Sociedade Brasileira de Arte Sacra, em 1946. Um ano antes, Poty Lazzarotto começava sua fase religiosa justamente com a chamada série sacra.

Desse modo, mediante a reconstituição dos vínculos entre certas escolhas de ordem estética e a rede social na qual elas tomaram forma, é possível perceber como dadas relações estabelecidas pelo jovem Poty Lazzarotto, iniciadas no começo dos anos 1940, corresponderam ao surgimento de dados elementos pictóricos em suas produções. Assim, pode-se constatar como suas obras dialogaram técnica, estilística e iconograficamente com as produções de outros artistas visuais com os quais ele se relacionava nesse momento. Isso pode ser atestado concretamente, mediante a reconstrução de sua trajetória de sociabilidade, a análise de algumas gravuras, e também é sinalizado pela miríade de dados e indícios relacionados à imensa produção de Poty e de outros artistas, em especial no que concerne aos temas e elementos iconográficos mobilizados.

Além disso, mediante a análise da substância estética presente em suas produções, é possível não apenas atestar alguns elementos já passíveis de serem deduzidos através de sua trajetória de sociabilidade, mas também qualificar melhor a esta. Com certeza, a sensível transformação que ocorreu em suas produções sugere com vigor a enorme dedicação que o jovem paranaense teve que apresentar para se aprimorar nesse momento. É perceptível o quanto Poty Lazzarotto se dedicou aos seus estudos, a obstinação com que se esforçou em conhecer a

imensa produção dos artistas com os quais começava a se relacionar, o quanto ele deve ter observado seus mestres-artistas, interagido com eles, praticado, para superar as dificuldades e, em pouco tempo, apresentar o domínio sobre as escolhas e a estética valorizadas nesse período.

Com efeito, essa estética e essas escolhas eram posicionadas e valorizadas na rede formada pelos artistas modernos. Ao fazer essas opções, o jovem paranaense materializava também suas mensagens para os indivíduos vinculados a essa rede, afirmando sua posição como um jovem e promissor artista moderno, assim como suas inspirações, valores e desejos.

Tais escolhas e a experiência de convívio com Poty Lazzarotto estão na raiz das afinidades que seus mestres-artistas sentiam por ele e dos trunfos de sociabilidade nascidos dessas relações. Trunfos que o jovem paranaense soube manejar. Como os relacionados à própria rede de artistas modernos, que constituía uma importante rede informal de poder nessa época.

2.1.2 Poty: uma vida em muitos cenários

Junto com os trunfos auferidos por Poty nesses primeiros anos no Rio de Janeiro, quatro exposições são emblemáticas para o entendimento da posição que o jovem paranaense começava a ter no meio artístico nesse período.

Em dezembro de 1943, o ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, organizou uma grande exposição de obras de artistas visuais brasileiros ou radicados no Brasil. Essas obras seriam leiloadas na Inglaterra, a fim de levantar fundos para as forças aéreas britânicas, que se encontravam em meio a Segunda Guerra Mundial, o que evidenciava o esforço diplomático brasileiro.

Entre as 140 obras enviadas, havia produções de artistas como Cândido Portinari, José Pancetti, Lasar Segall, Augusto Rodrigues, Tarsila do Amaral, Alberto da Veiga Guignar, Santa Rosa, Oswaldo Goeldi, Percy Lau, Roberto Bürle Marx, Oswald de Andrade Filho, Djanira, Alfredo Volpi e Carlos Scliar. Junto com essas obras, havia algumas águas fortes de Poty Lazzarotto. Um dos jornais da

época que informavam sobre esse leilão buscou elucidar quem era o desconhecido gravador que surgia na lista.

Quem é Potí, que vai expor na Inglaterra? **Um garoto de 19 anos, discípulo bem-amado de Carlos Oswald.** Veio ao Rio trazido por uma bolsa dada pelo governo do Paraná. Chama-se, totalmente, Napoleão Potyguara, e já está fazendo cartaz, graças a uma personalidade que desponta.³⁷

No entanto, é bem provável que não apenas o apoio de Carlos Oswald possa ter interferido na indicação de Poty, como aventava a imprensa na época, mas também Augusto Rodrigues, cujo peso foi decisivo para a realização do leilão, conforme a imprensa também noticiou.

Não se pode dizer que a idéia foi de um só. A idéia andava solta no ar. Coube a Augusto Rodrigues, Clovis Graciano e Alcides da Rocha Miranda transformar a idéia numa iniciativa concreta. O que eles queriam era simples e ao mesmo tempo muito complexo: reunir todos os artistas modernos do Brasil e os enviar através de uma Exposição, ao povo da Inglaterra. Então houve uma reunião preliminar na casa de Augusto Rodrigues. Compareceu um grande número de pintores, entre os quais Santa Rosa, Burle-Marx, Athos Bulcão, Luiz Soares, Eros Gonçalves, Alcides da Rocha Miranda, José Moraes, Cardoso Júnior, Guignard, Da Costa, Djanira e muitos outros. Também estiveram presentes à reunião no apartamento de Augusto Rodrigues (um apartamento pequeno para tanta gente importante) muitos jornalistas e escritores, também interessados na iniciativa dos artistas. Logo que a idéia veio a público, mereceu toda a atenção e apoio do ministro Oswaldo Aranha. Numa nota à imprensa, o ministro prestigiou a iniciativa. Em seguida foi até os artistas e ofereceu uma das salas do Itamarati para uma exposição preliminar. A Exposição dos Artistas Modernos inaugurou-se na sede do Ministério do Exterior e constituiu um dos pontos mais altos, senão o mais alto, de todo o ano artístico.³⁸

Embora a descrição de como foi concebido o leilão tenha sido produzida pelo jornal no qual Augusto Rodrigues tinha um papel hegemônico, a mesma ajuda a ver

³⁷ Dos paladinos da liberdade artística aos defensores da civilização — Cento e quarenta quadros de pintores modernos brasileiros enviados à Inglaterra para serem vendidos em Leilão da R.A.F. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 dez. 1943, p. 08, grifos nossos. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

³⁸ Historia fotografica de uma exposição. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1943, p. 28. Hemeroteca Digital Brasileira, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

um pouco sobre a proeminência de Rodrigues no cenário artístico da época, tal como a posição que ocupava em meio às redes a que estava ligado.

Alguns meses após isso, já em 1944, Poty Lazzarotto figurava no catálogo *Exhibition of modern Brazilian paintings — Royal Academy of arts*. Nele, constavam 168 obras de 70 artistas do Brasil, como Percy Lau, Iberê Camargo, Djanira, Quirino Campofiorito, Di Cavalcanti, Heitor dos Prazeres, Tarsila do Amaral, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Carlos Scliar, Oswaldo Goeldi e, o então mestre de Poty, Carlos Oswald.

Em meados de 1944, o jovem Poty Lazzarotto faria sua primeira exposição em Belo Horizonte — uma das cidades consideradas como centros artísticos nessa época.

Em comparação com os anteriores, o catálogo dessa exposição revela uma constelação maior de detalhes sobre as suas obras e as dos outros artistas que figuravam. A partir desses detalhes é possível aventar que os preços de suas produções talvez espelhassem a estima e autoimagem elevadas que Poty Lazzarotto nutria nesse momento, e entrever o modo particular como se via em relação a outros experientes e reconhecidos nomes da gravura brasileira do período.

De acordo com o catálogo dessa exposição³⁹, as cinco gravuras postas à venda por Poty eram “Circo”, “Trabalhando”, “Sapateiro”, “Trabalhadores de rua” e “Lavadeira”. Estas obras custavam, respectivamente, 1.000,00, 1.500,00, 1.200,00, 1.500,00 e 1.000,00 cruzeiros. Esses preços surpreendem quando comparados aos do experiente e conhecido Augusto Rodrigues — 1.500,00 e 1.000,00 —, os quais se igualavam, e também à obra de Heitor dos Prazeres — 400,00 —, sendo consideravelmente superiores.

No entanto, tornam-se extremamente surpreendentes os preços praticados por Poty quando comparados aos de alguns dos maiores nomes do gênero no país, que então vendiam obras com as mesmas dimensões. Apesar de inferiores a uma das produções de Carlos Scliar — 3.000,00 e 1.000,00 —, elas custavam bem mais que as do gravurista Percy Lau — 300,00, 400,00 e 300,00 —, tal como as do

³⁹ **Exposição de Arte Moderna sob os auspícios da Prefeitura de Belo Horizonte**. 06 a 31 de maio de 1944. Belo Horizonte: Edifício Mariana, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

reconhecido Oswaldo Goeldi, que expôs seis obras, todas custando 200,00 cruzeiros.⁴⁰

Por oposição aos preços de outros artistas mais experientes e conhecidos, os elevados preços praticados por Poty permitem entrever um outro fator oportunizado pelos centros artísticos: a emulação. Com efeito, entre as boas condições que os artistas têm nesses centros, está a competição ou concorrência, que pode ter efeitos propulsores sobre o desenvolvimento da arte em um sentido mais amplo (Castelnuovo; Ginzburg, 1998).

Interligando-se à autoimagem elevada que Poty Lazzarotto provavelmente nutria, um outro fato pode ajudar a explicar os elevados preços praticados nessa época. Em comparação com os bolsistas subvencionados por outros estados que estavam no Rio de Janeiro nesse período, Erbo Stenzel e Poty Lazzarotto recebiam uma quantia menor, o que de certa forma os levava a trabalhar, tal como a adotar outras estratégias para minimizar isso. Tal fato pode ser deduzido a partir das correspondências trocadas entre o então tenente-coronel Adir Guimarães, responsável pela supervisão dos bolsistas no Rio de Janeiro, e o interventor Manoel Ribas.

Voltando, data venia, ao assunto sobre o qual tive a satisfação de consultar V. Ex. e referente à impossibilidade de se manterem aqui, sem terem de recorrer a trabalhos que lhes perturbem a vida de estudantes, os dois paranaenses subvencionados pelo Estado do Paraná para estudarem na ENBA, peço sua autorização para elevar a CRS \$ 700,00 a subvenção de cada um deles. Essa é, de modo geral, a base das mensalidades concedidas a estudantes conforme pode verificar. A bem da verdade devo esclarecer a V. Ex. que estou agindo de modo absolutamente espontâneo e sem a mais leve insinuação da parte dos interessados.⁴¹

⁴⁰ Embora em termos essencialmente distintos dos usados nesta investigação, uma comparação entre os preços praticados por Poty nessa época, levando em conta o catálogo desta exposição, também foi realizada por DaSilva (1980). Um outro dado acrescentado pelo autor, o qual não tivemos acesso ao longo desta pesquisa, diz respeito ao catálogo de uma galeria chamada Calvino, de janeiro de 1949, em que os preços de Poty “já estão mais de acordo com o mercado mas, mesmo assim, vale uma comparação: suas peças vão de 300,00 a 730,00, no mesmo catálogo as gravuras de Carlos Oswald variam entre 150,00 e 400,00” (DASILVA, 1980, p. 05).

⁴¹ GUIMARÃES, Adir. **Carta para Manoel Ribas**. Rio de Janeiro, 25 jun. 1945, 1 f. Divisão de Manuscritos, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

Respondendo sua carta de 25 de junho, adianto que quando aí estive, autorizei o aumento das subvenções dos estudantes, de CRS \$ 100,00 cada uma, ficando, por consequência, fixada em CRS \$ 600,00, cada subvenção. Penso que ela satisfaz plenamente.⁴²

Assim, a autoimagem elevada que possivelmente nutria o jovem Poty Lazzarotto — que já começava a figurar nas exposições mais expressivas da arte moderna no país, sendo nessas, inclusive, o mais jovem entre os artistas — possivelmente ligava-se à necessidade de um maior auxílio financeiro, o que ajuda a entender os elevados preços praticados por ele em 1944. Nessa época, ele recebia uma remuneração mais baixa se comparada à que receberia no ano seguinte, esta que ficou ainda abaixo do que recebiam os artistas subvencionados pelos outros estados.

Ainda em outubro de 1944, Poty participou da exposição de pintores norte-americanos e brasileiros, que reuniu vários dos artistas presentes nas exposições e no leilão anteriores, como Carlos Scliar, Percy Lau, Tarsila do Amaral, Heitor dos Prazeres, José Pancetti, Augusto Rodrigues, entre outros. Conforme o catálogo desta exposição⁴³, um detalhe que chama atenção é o fato de expor com o maior número de obras em um evento dessa envergadura. Somente o artista norte-americano Joseph Presser e Poty Lazzarotto participaram com cinco trabalhos cada um.

Os trunfos adquiridos, a satisfatória inserção em dadas redes sociais, tal como os novos espaços em que o jovem Poty Lazzarotto passava a expor seus trabalhos, começavam a chamar a atenção de críticos de arte reconhecidos da época. Um deles foi Quirino Campofiorito (1902-1993), artista visual e crítico de arte que, em 1940, passara a integrar a comissão organizadora da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes.

Artista muito jovem, com vinte primaveras apenas. Anteriormente aparecera disfarçadamente, uma ou duas vezes no máximo no Salão Nacional, **entre**

⁴² RIBAS, Manoel. **Carta para Adir Guimarães**. Curitiba, 02 jul. 1945, 1 f. Divisão de Manuscritos, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

⁴³ Museu Nacional de Belas Artes. **Exposição de pintores norte-americanos e brasileiros**. 05 out. 1944, às 17 horas. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

os concorrentes da Divisão Conservadora. Passou então despercebido na confusão de tanta coisa estranha ao temperamento que já revelavam as suas primeiras produções. Este ano está na Divisão Moderna. O ambiente lhe proporciona fácil o oxigênio que exige o seu folego de artista instintivo e livre de preconceitos [...] Toda a potência de sua disposição artística e uma convincente disposição de estudo e trabalho, despertam a mais franca simpatia e confiança no futuro desse jovem gravador [...] Uma coisa mais nos revela as gravuras de Poty, aliás os desenhos também. **Um emocionante conhecimento da vida popular, dessa vida de rua ou de casa pobre, onde as criaturas parecem esquecidas pelas graças do mundo.**⁴⁴

Desse modo, novamente são destacados os elementos estéticos presentes nas produções de Poty Lazzarotto desse período, sendo acentuadas suas escolhas iconográficas (ligadas à cultura popular, ao povo e/ou seu cotidiano) e estilísticas (estas que permitiam transmitir “um emocionante conhecimento” sobre os temas, cenas e símbolos retratados), as quais figuravam aos olhos de Quirino Campofiorito. Portanto, os elogios dedicados ao jovem Poty Lazzarotto pelo crítico — que o destacou como um artista “instintivo e livre de preconceitos”, que não se adequara à “Divisão Conservadora”, tendo também um futuro promissor — valorizavam as escolhas feitas pelo artista paranaense.

Com efeito, o apoio de seus mestres Carlos Oswald e Augusto Rodrigues, e a apreciação altamente favorável que o influente crítico de arte Quirino Campofiorito fez de sua obra, revelam as configurações nas quais eles e o jovem Poty Lazzarotto estavam envolvidos.

Nesse sentido, essa análise microsociológica e microhistórica leva à atmosfera já evidenciada por Lourenço (2001), que, ao reconstituir parte da trajetória de Poty Lazzarotto nessa época, apontou para a jovem geração artística em que o artista se inseriu, assim como para o contexto no qual o campo artístico encontrava-se polarizado por duas frentes, a acadêmica e a moderna.

Inserida na multiplicidade de relações estabelecidos-outsiders (ELIAS; SCOTSON, 2000) que marcam essa época, a divisão entre modernos e acadêmicos cindia o universo das artes visuais. Nesse sentido, a apreciação de Quirino Campofiorito é um mapa revelador de certos conflitos, que correspondiam a traços estruturais das configurações em que estavam envolvidos um número

⁴⁴ CAMPOFIORITO, Quirino. Potyguara Lazzarotto. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 19 out. 1944, p. 11, grifos nossos.

consideravelmente maior de indivíduos. Além disso, essa apreciação também espelha a promoção de uma autoestima coletiva que visava a fortalecer a integração de um grupo social.

Ao longo do tempo, este grupo, formado pelos artistas modernos, havia se fortalecido no jogo de forças com o grupo de artistas acadêmicos por uma série de motivos. Entre eles, a migração de alguns dos nomes mais prestigiados deste para o grupo de artistas modernos — como foi o caso de Cândido Portinari —, exemplos que não ocorriam em igual medida na via contrária. Também houve a conquista de novos espaços pelos artistas modernos, o que soma ao fato de boa parte deles estar instalada em posições-chave em certas redes formais de poder, tirando partido delas.

Além disso, é preciso assinalar o fato de alguns dos principais articuladores do grupo de artistas modernos — os que figuravam no serviço público, como Mário de Andrade, e outros que não, como Augusto Rodrigues — estarem inseridos em redes sociais amplas e diversificadas, o que facilitava o acesso a certas oportunidades. Por fim, vale mencionar algo contido nas últimas linhas: a competência com que os artistas modernos se organizavam e agiam coletivamente.

Ao final de sua vida, Poty Lazzarotto comentou sobre a divisão entre acadêmicos e modernos, deixando transparecer a posição consensual que partilhava com os últimos.

Não sei se isso teve alguma importância para a revista *Joaquim*⁴⁵, que também buscava ultrapassar as fronteiras da província. Talvez não passe de coincidência, mas o fato é que minha trajetória exprimia esse desejo da revista. [...] Naquele tempo era tudo muito diferente. A gente encontrava nos cafés os mais velhos e os mais jovens. Mas havia os cafés frequentados só por acadêmicos. Quando eu cheguei, em 42, o salão que até a República era presidido por imperadores e presidentes, começou a se dividir. Tivemos então o Salão Nacional de Belas Artes e o Salão de Artes Modernas. Este foi o primeiro cisma oficial: havia um prêmio para o salão e outro para as artes modernas. A *Joaquim* se ligou às artes modernas.⁴⁶

⁴⁵ Como será demonstrado na próxima parte deste trabalho, a revista *Joaquim* (1946-1948) foi um empreendimento cultural sediado em Curitiba, no qual Poty Lazzarotto ocupou diferentes funções.

⁴⁶ LAZZAROTTO, Poty. O poder de infiltração. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03/06/1996, Caderno G, p. 03. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Ao se intercalarem a uma escala mais ampla de acontecimentos e remontarem pelo menos à década anterior, os anos 1930, alguns dos dados apresentados acima são indicativos das alianças formadas nessa época entre boa parte dos intelectuais e o Estado Novo, este cujas iniciativas nacionalistas agradavam diversos intelectuais brasileiros, em especial os da vanguarda modernista. A exposição feita a favor da Inglaterra, um dos países envolvidos na Segunda Guerra Mundial, que correspondia aos interesses do governo brasileiro — que no ano anterior, em 1942, havia entrado no conflito — foi um desses casos.

Nesse período, diversos intelectuais — como Gustavo Capanema, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Anísio Teixeira, o compositor Villa-Lobos, Manuel Bandeira, entre muitos outros — foram funcionários ou assistentes das políticas empreendidas pelo Estado Novo. Além disso, a busca por uma identidade nacional e um projeto cultural autônomo era um tema que cativava pintores, romancistas, poetas, compositores musicais, arquitetos, gravuristas e educadores desde os anos 1920, com o evento da Semana de Arte Moderna de 1922 (D'ARAUJO, 2000), mas cuja maior receptividade junto aos intelectuais se deu após esse evento. Além disso, como no caso da exposição de artistas brasileiros e norte-americanos, que Poty Lazzarotto também participou, ficaram evidentes não apenas os laços de reciprocidade entre os intelectuais e os agentes do Estado, mas também a cooperação cultural dos Estados Unidos com o Brasil e como os intelectuais se inseriam nesse processo.

Paradoxalmente, junto com o nacionalismo difundido, é também no decênio de 1930 que o Brasil entrou na órbita cultural norte-americana. Diversos artistas e intelectuais dos dois países colaboraram nesse processo. Para além da exposição já mencionada, na qual figuraram tanto artistas brasileiros como norte-americanos, há muitos outros exemplos dessa cooperação. Como no caso de Carmen Miranda, que cantou nos estúdios de Hollywood; do escultor norte-americano Jo Davidson que, a pedido do presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt, fez um busto de Getúlio Vargas; além disso, nessa época o personagem Zé Carioca foi criado pelos Estúdios Disney. (D'ARAUJO, 2000).

Conforme destaca Pécaut (1990), nesse período, o ceticismo dos intelectuais para com a República e sua adesão ao Estado Novo se devia, em parte, pelo reconhecimento que o regime dos anos 1930 concedeu aos intelectuais, estes que,

por sua vez, tinham particular importância “para fazer a teoria dessa realidade e tomar parte no desenvolvimento da propaganda nacionalista” (PÉCAUT, 1990, p. 59).

Desse modo, pode-se visualizar os laços de reciprocidade entre o Estado e os intelectuais. Se, por um lado, estes eram os advogados da realidade junto aos líderes políticos, por outro, também eram os porta-vozes da organização junto à sociedade brasileira, sendo solidários com a construção de uma cultura política pela qual se responsabilizaram e da qual, inclusive, derivaram sua própria legitimidade, além de crer no papel do Estado para dar vida às forças sociais e arbitrar as relações entre elas (PÉCAUT, 1990).

Com efeito, segundo Pécaut (1990, p. 18-22), esse período se caracteriza por uma atividade intelectual orientada pela responsabilidade assumida diante do imperativo nacional, e, entre outros elementos, pela ampla transformação da sociedade, que abrigou instituições que não fugiam à necessidade de assumir uma nova legitimidade. Havendo uma transformação mais geral que aparece como ingresso na modernidade, mas que, embora estivesse conectada a uma certa noção de povo, dizia menos respeito a novos direitos políticos ou sociais, e consideravelmente mais à ideia de emancipação da Nação (PÉCAUT, 1990, p. 184).

Nesse sentido, a trajetória de Poty Lazzarotto interligava-se a eventos maiores, que se relacionavam a um novo episódio no histórico das relações entre os intelectuais — notadamente os modernos — e o Estado. Entrementes, a ideia de emancipação da Nação que imperou nessa época interligava-se a uma dinâmica social e histórica consideravelmente mais ampla, que colaborou na construção de sentido por parte dos atores vinculados a essas redes sociais.

Portanto, vários elementos relevantes para o entendimento das práticas do jovem Poty Lazzarotto correspondiam a uma escala mais ampla de acontecimentos, como a já citada ideia de emancipação da Nação, a cooperação cultural estabelecida entre Brasil e Estados Unidos, e os já citados empréstimos culturais devidos à difusão de mercadorias culturais norte-americanas, bastante presentes na infância do artista. Todavia, entre esses eventos também havia um contraste, que formava um dilema fundamental a esse período.

A partir das últimas décadas do século XIX e do início do século XX, com a formação de uma economia mundial, crises e guerras nasceram do contraste cada vez mais visível entre o cosmopolitismo da economia e o nacionalismo da política, sendo que o primeiro não poderia difundir seus influxos porque se via obstaculizado pela existência de uma ordem internacional balizada nos Estados-nação, estes cujos supostos guiavam a vida política (GRAMSCI, 2001; VACCA, 2009). No entanto, o princípio de soberania foi alvejado com a Primeira Guerra Mundial que, embora não o extinguisse, deflagrou uma crise duradoura e irreversível no Estado-nação. Após isso, a posição auferida pelos Estados Unidos com este macro conflito entre nações inaugurou um novo capítulo desse cosmopolitismo econômico, pois se desenvolveu com maior força na nação norte-americana um novo tipo de industrialismo destinado a expandir-se em nível mundial e a mudar os espaços da política. (VACCA, 2009).

A esse movimento correspondiam intimamente a larga difusão de mercadorias culturais norte-americanas no Brasil e a mencionada cooperação cultural entre Brasil e Estados Unidos, nos decênios de 1930 e 1940, mesmo florescendo com intensidade em um período no qual a campanha nacionalista também irrompia intensamente. Isso, por sua vez, correspondia aos rumos que o visível contraste mencionado linhas atrás, entre o cosmopolitismo da economia e o nacionalismo da política, tomava. Desse modo, as mercadorias culturais a que Poty Lazzarotto teve acesso em sua infância, algumas das principais oportunidades que ele teve em um centro posteriormente e parte das microrelações que teceu com outros indivíduos eram debitárias de processos históricos mais amplos, tal como das relações tecidas entre dois países, que, por sua vez, eram resultantes de uma multiplicidade de pequenas interações, nas quais políticos e intelectuais dos dois países colaboravam decisivamente.

Assim, amplos movimentos políticos, sociais e econômicos, que envolviam uma multiplicidade de tempos e espaços, tiveram ressonâncias sobre a trajetória de vida do artista paranaense, impactando decisivamente no campo de possibilidades que a ele se abria. Tal como foi dito páginas atrás sobre as pessoas que formavam a configuração a que ele se viu ligado no início de sua vida, em Curitiba, se alguns dos atores envolvidos nessas macro configurações de longo curso tivessem feito algo diferente, possivelmente sua vida também seria outra.

2.2 Dalton Trevisan e Poty Lazzarotto: dois descendentes de imigrantes italianos

A partir de 1946, a presença de Poty Lazzarotto em Curitiba passaria a ser mais assídua. Em especial, isso ocorreu devido a seu envolvimento com a revista *Joaquim* (1946-1948). Nesse interim, todavia, Poty também viajou à França como bolsista do governo francês. Em Paris, novamente o artista pode usufruir as oportunidades presentes em um centro, frequentando aulas de mestres conhecidos internacionalmente. Na Escola de Beaux Arts, cursou xilogravura com Demetrius Calanis, gravura em metal com Robert Cami e litografia com Jaudon (DASILVA, 1980). Em especial, sua iniciação na xilogravura o favorecerá, posteriormente, na produção de painéis, que irão marcar parte de sua trajetória artística nos decênios seguintes.

Orlando DaSilva (1980), gravador, estudioso da obra de Poty Lazzarotto e amigo deste a partir dos anos 1940, revela um pouco sobre como a iniciação na xilogravura favoreceu o decorrer da carreira de Poty, salientando alguns detalhes desta que viria a ser a técnica mais utilizada pelo artista em décadas posteriores.

É na Europa, assim como aconteceu com a lito, que toma contato com a madeira. Observa mais as aulas do que pratica, executa uma duas xilos [...] A madeira, não freando inteiramente o gesto, como no metal, permite que a habilidade manual de Poty nos chegue mais claramente através da xilo. Ela, com seu cavar mais profundo do que o metal, aproxima o Poty-gravador do Poty-escultor e é jornada para a decoração mural em madeira, para a talha, a que ele sempre chama de madeira gravada. Observemos que esta madeira gravada/cavada do mural ou da talha pode ser impressa e funcionar como xilogravura. (DASILVA, 1980, p. 05).

Nessa época, Poty também fez viagens de curta duração por Espanha, Itália e Portugal.

Apesar de estar fora do país durante boa parte do tempo em que existiu a *Joaquim*, a importância de Poty Lazzarotto foi capital para a produção, mediação e positiva recepção desse veículo. Nele, Poty foi o segundo em número de colaborações, atrás somente do fundador, diretor, proprietário e principal envolvido com esse empreendimento cultural, o jovem Dalton Trevisan (1925).

Neste momento, mais do que descrever o cenário artístico de Curitiba nessa época, iremos lançar mão de uma outra estratégia, que também comporta as

mudanças que ocorreram na cidade, para as quais a microanálise das primeiras produções de Poty Lazzarotto e do caráter particular de sua relação com Manoel Ribas já sinalizaram. Para se compreender melhor as mudanças mencionadas, assim como a vida e as oportunidades que surgiam para o jovem Poty Lazzarotto, vale a pena a comparação com Dalton Trevisan, indivíduo que pertenceu à mesma geração e teve uma posição social bastante similar à ocupada por ele em Curitiba.

Dalton Jérson Trevisan nasceu em Curitiba, em 1925, e em sua juventude teve uma série de semelhanças com Poty Lazzarotto. Entre elas, o fato de morar em Curitiba, em uma região geográfica não muito distante do local onde era a residência e o restaurante da família Lazzarotto, de ser também descendente de imigrantes italianos e pertencer a uma família que aderiu à religião católica. Além disso, Dalton também era filho de um pequeno empreendedor local, João Evaristo Trevisan, que fundara as *Fábricas de Louças, Refratário e Vidro João Evaristo Trevisan*, em 1927, estando também este empreendimento localizado no terreno da família Trevisan, na rua Emiliano Pernetá.⁴⁷

Aos 14 anos de idade, quando estudava no Ginásio Iguaçu, Dalton Trevisan fundou o jornal *Tingui* (1940-1943), que teve como colaboradores seu amigo de infância Antônio Walger e seu irmão Hilton Décio Trevisan. Este periódico ginasiano reúne as primeiras experiências literárias de Dalton Trevisan.

Mediante a análise do jornal *Tingui*, Faria (2013, 2015a) destaca como esse periódico atesta que, no início de sua vida, Dalton Trevisan partilhava ideias que mantinham plena sintonia com o movimento paranista, seja por ser o fundador e mais atuante colaborador de um jornal cujo nome era *Tingui*, seja por trazer passagens nesse periódico, suas ou de outros autores, que faziam apologia a símbolos regionais como o pinheiro, incorporando também no jornal trechos do historiador e literato Romário Martins, considerado o maior expoente do movimento paranista.

Além disso, conforme destaca Faria (2013), as ligações do jovem Dalton Trevisan com o regionalismo paranaense também podem ser verificadas pelas redes de sociabilidade nas quais ele se inseriu no início dos anos 1940, formadas por indivíduos que eram ou foram ligados de alguma forma ao paranismo ou ao movimento paranista, como o polemista Raul Gomes, o literato Jaime Balão Júnior, e

⁴⁷ Conforme lauda expedida pela Junta Comercial do Paraná, as *Fábricas de Louças, Refratário e Vidro João Evaristo Trevisan* foram registradas em 25 de agosto de 1927.

os poetas José Cadilhe e Rodrigo Júnior. A residência deste último era um importante espaço de sociabilidade para a juventude ligada à tradição regionalista na época, e foi frequentada por Dalton Trevisan.

Além desses elementos, também é possível identificar, assim como no caso de Poty Lazzarotto, ainda que de forma mais intensa, como a política implementada pelo Estado Novo impactou sobre o jovem Dalton Trevisan. Embora seja evidente o quanto este mudou ao longo de sua vida, aos quinze anos ele demonstrava ter absorvido o discurso educacional difundido pelo governo nessa época, que era marcado pelo reforço à questão do aprimoramento físico que, entre outras coisas, correspondia à ideia de um aprimoramento estético do brasileiro.

Em algumas das passagens do jornal *Tingui* escritas por Dalton Trevisan alguns dos elementos mencionados tornam-se evidentes.

Não temos a pretensão de sermos os dirigentes da opinião dos nossos leitores, pois para tanto, falta-nos 'engenho e arte' [...] Não, o nosso fanal, será a própria Juventude. **Esta Juventude, sobre cujos ombros viris, apóia-se o Brasil forte de amanhã. Não podemos, não queremos fracassar [...]** Sejam, também nós, como o Tinguí, nosso antepassado na posse desta encantadora terra do Paraná! Amemos a beleza como o melhor bem do mundo; — e para a amar como a devemos amar, atiremos bem alto, para o azul infinito, as frechas multicores dos nossos ideais!.⁴⁸

As comprovantes de minha afirmação, temos na horrível guerra, que ora se trava na decrepita Europa [...] **Quanto mais patriota, era o nosso antepassado glorioso — o selvagem Guairacá ! [...]** Quão desprezível é a geração nova ! Tanto física como intelectualmente, é de causar piedade [...] **LUTEMOS ! É necessário que se crie uma nova mentalidade; uma mentalidade sadia e pura, bem nossa, bem brasileira [...]** A imprensa — mentirosa e estrangeira, atentando contra a Sociedade; o cinema — sinônimo de sambas imorais e marchinhas carnavalescas ; e o rádio — em que se utiliza linguagem inculta e gíria; a imprensa, o cinema e o rádio, refletem a nossa inferioridade.⁴⁹

Na última passagem, contando apenas quinze anos, Dalton Trevisan expôs sua visão sobre a Segunda Guerra Mundial. A opinião do jovem que emerge nas últimas linhas era marcada por compatibilizar o discurso nacionalista imposto pelo Estado Novo com as ideias de valorização de certos símbolos regionais, típicos do

⁴⁸ TREVISAN, Dalton. **TINGUI**, Curitiba, mar. 1940, 1 ed., texto de capa, grifos nossos.

⁴⁹ TREVISAN, Dalton. **TINGUI**, Curitiba, jun. 1940, 4 ed., p. 01, grifos nossos.

paranismo e defendidos pelo movimento paranista. Embora atualmente essa compatibilidade soe estranha e afetada, naquela época muitos indivíduos e grupos não viam incompatibilidade entre essas ideias, exceto alguns intelectuais e certos indivíduos ligados à política, como o então senador Romário Martins e o interventor Manoel Ribas. (FARIA, 2013).

O discurso, as representações e as práticas sociais de Dalton Trevisan correspondiam ao destino social de um jovem descendente de imigrantes italianos que fora desde cedo integrado satisfatoriamente, isso devido à política educacional implementada pelo governo varguista. Um jovem cuja autoimagem não era construída por referência a alguma etnia considerada estrangeira, mas pelo fato de se assumir, acima de tudo, como um brasileiro e um indivíduo que partilhava algumas das ideias que circulavam em nível local, ideias que faziam apologia à atmosfera regional. Sua estrutura afetiva, seu comportamento e suas opiniões eram típicas do grupo social a que pertenceu e das situações pelas quais este passou. As contradições em seu discurso, que via nacionalismo e regionalismo como faces da mesma moeda, não eram meras idiossincrasias de sua personalidade. A existência de diferentes lógicas em seu discurso, que mutuamente deveriam se excluir, mas que, contraditoriamente, se combinavam e harmonizavam, revela um mecanismo social estruturalmente contraditório. Isso, ao trazer à luz o poder da ação repressora e assimiladora do Estado Novo junto à juventude de cidades periféricas da época e, em simultâneo, como essa mesma ação também deixava suas brechas. Tais brechas não apareciam de modo óbvio e “mecânico”, elas se personificavam nas obras, pensamentos e ações de indivíduos reais de modo plástico e fluído, assumindo contornos de maior ou menor evidência.

Voltando à comparação entre as posições de Dalton e Poty nessa época, vale destacar que, se o *Vagão do Armistício* oportunizou à família Lazzarotto, e em especial ao jovem Poty, ter acesso à rede de relações necessária para dedicar-se à formação artística, e assim driblar as constrições financeiras, o jornal *Tingui* foi a ponte para as primeiras interações que Dalton Trevisan teve com artistas visuais, literatos e polemistas situados na cena local. Desse modo, esse periódico permitiu que ele estabelecesse relações com indivíduos de círculos sociais que sua rede de relacionamentos familiar não viabilizava diretamente. Apesar disso, também é importante frisar que a fábrica de seu pai possibilitou o espaço físico para realizar tanto o empreendimento do jornal *Tingui* (1940-1943), como a revista *Joaquim*

(1946-1948), tal como auxiliou com parte do aporte financeiro necessário para a realização desses dois empreendimentos culturais.

A comparação mencionada não é meramente ilustrativa. Em um nível mais amplo, os estabelecimentos comerciais das famílias Trevisan e Lazzarotto inscreveram-se na história de ascensão das famílias de imigrantes italianos e seus descendentes, tal como das estratégias que as mesmas mobilizaram para lidar com as oportunidades monopolizadas, sobretudo, pelos grupos com ascendência luso-brasileira (principalmente em nível político e literário) e alemã (no comércio, no esporte e na música). A escassez dessas oportunidades limitava o espaço de possibilidades de ação para a maior parte dos indivíduos ligados a outras etnias culturais, orientando os recursos de cada grupo no interior dessa configuração social. Na trama que dominava esse sistema de relações, os recursos para alguns grupos eram demasiado escassos. Assim, as possibilidades de se obter alguma parcela de orgulho e estima eram canalizadas para certos domínios e desviadas de outros.

Para se entender melhor esse processo, é preciso destacar como a criatividade individual e coletiva foi um aliado poderoso para algumas dessas etnias culturais, diante dos altos muros com que esses grupos se deparavam. No caso de algumas frações dos grupos de imigrantes italianos, não foi diferente. Dessa criatividade nasceu um processo de hibridação (CANCLINI, 2015) que fundiu estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas ou novas práticas, havendo a reconversão de certos patrimônios (como saberes, fábricas, capacitações profissionais), reinseridos nas condições de produção e de mercado característicos da Curitiba dos primeiros decênios do século XX. Desse modo, os diferentes empreendimentos das famílias Trevisan e Lazzarotto são face e contraface de um mesmo processo social marcado, em parte, pelas estratégias de reconversão de determinadas famílias de imigrantes que adaptaram saberes oriundos de tradições familiares e/ou de suas terras de origem para trabalhar. Isso é visto seja na fábrica de louças de João Evaristo Trevisan, onde eram manejados saberes — e, possivelmente, usadas diversas ferramentas — trazidos da longínqua região do Vêneto; ou no tradicional risoto, típico da distante Oliero, produzido por

Julia Lazzarotto, servido aos círculos da elite paranaense com zelo e carisma por Isaac, no *Vagão do Armistício*.⁵⁰

Em casos como esses, tanto famílias como as mencionadas como a elite política paranaense valiam-se desses recursos visando a apropriarem-se dos benefícios da modernidade. De um lado, essa elite gozava dos serviços — estéticos, culinários, artesanais, industriais, arquitetônicos, intelectuais etc. — realizados de diferentes modos pelos servidores imigrantes, projetando-se ainda como idealizadora da política migratória e, assim, precursora da modernização; do outro, diferentes frações dos grupos de imigrantes — nessa época, principalmente os de origem alemã — colhiam a estima advinda da imagem de serem os responsáveis por modernizar o estado paranaense. Sendo que, já nos anos 1920, a imagem do alemão (um arquétipo de homem, branco, europeu, civilizado e de espírito empreendedor) era considerada na construção identitária capitaneada pelo movimento paranista como o tipo representativo do que era “ser paranaense”.

Diferentes autores já exploraram a questão de como, ao longo do tempo, a identidade paranaense foi forjada não para se integrar, mas, sim, para se diferenciar do restante do Brasil, fenômeno observado por Bega (2001) e, posteriormente, por Oliveira, M. (2009). No entanto, ambos os autores, até mesmo por apresentarem outros objetivos em suas análises, não exploraram a fundo os pressupostos contidos no mito local do que era ser paranaense.

Por demonstrar sempre enorme eficácia e elevada penetração social, pode-se afirmar que esse é o principal mito da história do Paraná. Isso, seja no passado mencionado ou em suas ressonâncias no presente. Aliando-se tanto em um como em outro caso a grandes interesses da elite política e econômica de Curitiba e do Paraná. Embora não seja nosso objetivo analisar a produção, circulação e rotinização desse mito ao longo do tempo, podemos salientar um elemento que passou despercebido nas análises anteriores.

⁵⁰ Ao longo do tempo, a criatividade presente nas estratégias de reconversão postas em prática pelos imigrantes italianos e seus descendentes no Brasil cristalizaram-se em alguns mitos, contos orais populares e também em ditados maledicentes. Alguns desses últimos perduraram por décadas, deixando seu sentido inicial esquecido. Como no caso da expressão “italiano carcamano”, oriunda de fins do século XIX e começo do XX. Inicialmente, ela se referia cômica e maliciosamente a alguns comerciantes italianos que, ao pesar alimentos nas antigas balanças por pesos, supostamente “carcavam a mão” para encarecer os alimentos e lucrar mais. Embora concisas, muitas dessas expressões constituem um rico material sociológico, ao cristalizarem energias sociais, materializando latentes detalhes sobre os traços de certos conflitos.

Partindo do pressuposto de que a identidade é sempre um fenômeno contrastivo, torna-se perceptível como, em sua gênese, o mito mencionado se formou no contraste com outros dois mitos: um dos quais se aproximou, e outro a que, simultaneamente, se opôs.

No primeiro caso, podemos perceber como a imagem ideal do que era “ser paranaense”, o mito do europeu com traços germânicos, tenaz no trabalho e empreendedor, forjou-se de modo a aproximar-se do mito norte-americano. Desse modo, também afastava-se do modo como o Brasil era geralmente compreendido. Isso porque, como salienta Souza (2016), muitos intelectuais brasileiros da época, tal como alguns posteriores, insistiam em uma autoimagem depreciativa do Brasil tendo em mente a comparação com a imagem idealizada da sociedade norte-americana. Imagem essa pautada em seu mito fundador, ancorado na ideia de um povo protestante constituído por pessoas e empreendimentos bem-sucedidos, uma série de self-made mans que construíram com seu mérito e esforço pessoal a sociedade e o mercado mais ricos do planeta. Além disso, é preciso notar que, entre as etnias culturais mais populosas que se estabeleceram no Paraná, que foram os italianos, os poloneses e os alemães, não foram as duas primeiras, cuja orientação religiosa predominante era o catolicismo, as eleitas como legítimas e principais representantes do que era “ser paranaense”, e sim os alemães, que se dividiam entre católicos e, justamente, protestantes.

No segundo caso, que se amalgama ao primeiro, o mito do paranaense com traços europeus e bem-sucedido se distinguia de um outro mito criado em São Paulo nos anos 1920: Macunaíma. Surgido em obra de 1928, em meio ao esforço que ocupava o imaginário dos modernistas desde o início dos anos 1920, Macunaíma foi eleito pelo círculo modernista como um personagem representativo do Brasil, sendo negro, brasileiro, de constituição franzina, lascivo, preguiçoso e pouco afeito ao trabalho. Atributos a que o mito fabricado no Paraná, também gestado ao longo dos anos 1920, se opôs diametralmente.⁵¹

Com relação à Curitiba, é preciso salientar ainda que, embora seja fato que as famílias alemãs dominaram a cena comercial, ao longo das primeiras décadas do

⁵¹ Com essa afirmação não desejamos aventar que, simplesmente, o mito paranaense nasceu para se distinguir de Macunaíma. Propomos que o movimento que ganhou vida no Paraná se constituiu, entre outras coisas, em oposição a alguns elementos então valorizados em São Paulo, visto que desde o início dos anos 1920, antes mesmo da escrita de Macunaíma, alguns elementos da cultura afro-brasileira ocupavam certo espaço na arte modernista, como no caso da pintura *A NEGRA*, produzida em 1923, por Tarsila do Amaral.

século XX, os italianos, com suas estratégias de reconversão, e suas redes de proteção e reciprocidade, também tiveram alguma mobilidade econômica. Conforme destacam Balhana e Westphalen (1986), nos anos 1920, 52,7% do total de empresas então registradas na Junta Comercial do Paraná pertenciam a imigrantes ou descendentes, dos quais mais da metade eram de alemães de primeira ou segunda geração. No decênio posterior, 71,7% das empresas curitibanas foram registradas por imigrantes ou descendentes, entre elas, 45,3% tinham como proprietários alemães ou descendentes. No entanto, se no período 1890-1929, 24,3% das empresas registradas na Junta Comercial do Paraná pertenciam a alemães, estes eram seguidos pelos italianos, com 15,1%, ambos se destacando no comércio frente à miríade dos diferentes grupos de imigrantes que se estabeleceram em Curitiba.

Com relação a Dalton Trevisan, durante o decorrer da curta vida do jornal *Tingui*, o jovem passou a interagir com o círculo de amigos que orbitava em torno do experiente artista plástico italiano Guido Viaro (1897-1971) e, em especial, com este último.

Estabelecendo-se em Curitiba em fins de 1929, no início do decênio de 1940, Guido Viaro era um artista com certo prestígio no cenário artístico e cultural da cidade. Pouco após chegar na capital paranaense, Viaro polemizara ao lançar a sua primeira exposição, orientando-se pelas tendências modernistas que assumidamente o inspiravam. Após essa exposição não lhe render a crítica desejada, o artista organizou uma nova exposição, buscando expor um trabalho inspirado por tendências que julgava conservadoras. Dessa vez, sua exposição foi bem recebida, no entanto, o artista italiano manifestou publicamente tê-la realizado tão só para mostrar que sabia trabalhar tais tendências, mas que as mesmas eram ultrapassadas para a época. (FARIA, 2013, p. 32).

Guido Viaro atuou tanto na pintura como na gravura. As opções temáticas, a expressividade, assim como a própria maneira como Viaro concebia a técnica, o aproximavam de certa forma de parte dos artistas modernistas brasileiros. Conforme enaltece Leite (2004), como gravador, Viaro “não concedia à técnica senão importância secundária, pois ao contrário de muitos gravadores a encarava como meio, não como finalidade em si”, além disso, em sua arte, Viaro foi sobretudo um artista “emotivo, e é decerto na representação da gente anômica do povo, entregue

a seus afazeres, dificuldades e distrações, que sua emoção se revela em toda a plenitude” (LEITE, 2004, p. 43).

Em 1937, Viaro fundou a Escolinha de arte do Paraná. Em 1939, fundou a sua Escola de Desenho e Pintura, que além de ter como fim a atividade do ensino, passou a ser a sede de seu ateliê pessoal. Este passou então a ser o centro de encontro de indivíduos ligados à atmosfera cultural e artística de Curitiba, principalmente os que se guiavam segundo as tendências modernas ou se opunham à tradição artística local. Esse novo espaço possibilitou ao educador inaugurar novas relações com indivíduos como Erasmo Pilotto, João Turim, Miguel Bakun, e os jovens Dalton Trevisan e Poty Lazzarotto. Em tais relações, como salienta Osinski (2007), “primeiramente os artistas se identificavam com sua obra, cujos temas, por vezes rudes e realistas, traziam a marca das preocupações sociais” (OSINSKI, 2007, p. 69).

No início dos anos 1940, a Escola de Desenho e Pintura ficava na Praça Zacarias, na Sociedade Dante Alighieri, fechada em virtude da Segunda Guerra Mundial. O fato de um espaço como este, fundado por imigrantes italianos, ter sido disponibilizado a Guido Viaro sinaliza para as redes de solidariedade e reciprocidade mencionadas linhas atrás, que marcavam as relações entre boa parte dos grupos de imigrantes italianos e seus descendentes em Curitiba.

Com relação a Dalton Trevisan, a primeira metade dos anos 1940 marca a transição de sua postura intelectual. Nessa época, ele deixou de ser um jovem cujas práticas de certa forma reafirmavam a tradição regionalista paranaense, passando a contestá-la, o que teve na revista *Joaquim* um marco. Este argumento, levantado por Faria (2013), baseia-se nos fatos da mudança na postura intelectual de Dalton Trevisan apresentar íntima correspondência com as ideias de Guido Viaro e ocorrer à medida que o jovem passou a interagir com mais frequência com Viaro, assim como a reverenciar o artista italiano, se referir ao grupo nucleado por Viaro no “nós” e, simultaneamente, a se referir aos indivíduos mais ligados às ideias consideradas como tradicionais no “eles”. Tais fatos revelam a nova configuração social a que Dalton Trevisan se vinculava, ao deixar de figurar nas redes formadas por indivíduos mais inclinados à tradição literária e pictórica local, inserindo-se na rede de amigos de Guido Viaro, considerada vanguardista no interior do sistema de relações da Curitiba dos anos 1940.

Com o passar do tempo, Dalton Trevisan também tentou apagar o jornal *Tingui* de sua história (FARIA, 2013, 2015a). Embora esse capítulo de sua vida tenha sido pouco abordado, e, às vezes, seja considerado como mera idiossincrasia de sua personalidade, é possível identificar fatores sociais mais amplos a partir dele, tal como uma certa semelhança entre a sua postura e a de Poty Lazzarotto nessa época.

Ao se comparar as trajetórias de Poty Lazzarotto e Dalton Trevisan nos anos 1940, pode-se afirmar o intenso desejo que ambos tiveram de buscar as ideias e as oportunidades que floresciam em outros centros do país, sem perder o diálogo com o que ocorria em outras partes do mundo, em detrimento das exíguas oportunidades que a tradição literária e das artes visuais do Paraná lhes oferecia. Essa postura coabitou com alguns elementos ligados à tradição local: se Dalton mostrou no início inclinação para elementos vinculados à tradição regional e depois passou a rechaçar os mesmos elementos, além de tentar apagá-los de sua história, Poty não demonstrou em suas primeiras produções, nos anos 1930, qualquer referência à tradição paranista, mas, pouco depois, também representou símbolos como o pinheiro.

O fato de Dalton Trevisan e Poty Lazzarotto, em diferentes momentos, manterem um pé no que ocorria no centro e outro na tradição local sublinha um momento de transição. Além disso, evidencia como marcos estritamente definidos ou termos como “paranismo”, “modernidade” e “modernismo” muitas vezes mostram-se artificiais, pois deixam de revelar o caráter-processo dos eventos sociais tal como foram vivenciados.

As vidas de Dalton e Poty expõem o que estava e o que não estava à disposição de dois jovens nessa posição em Curitiba. Além disso, os estreitos laços de amizade que os mesmos passaram a cultivar quando se conheceram, no meado dos anos 1940, também são indicativos de fatores estéticos e sociais mais amplos. Em especial, estes dizem respeito às afinidades quanto às mudanças sentidas por ambos em relação a alguns indivíduos ligados às gerações imediatamente anteriores. Essas mudanças podem ser vistas nos desejos, oportunidades, projetos de vida, mercadorias culturais, fontes de estima e ideias a que tiveram acesso, que corresponderam à relativa ascensão de suas respectivas famílias, entre outros fatores.

2.2.1 A revista *Joaquim* como termômetro das relações de poder entre a periferia e o centro

Em seus dois anos de existência, a revista *Joaquim* teve ao todo vinte e uma edições, tendo cada uma delas tiragem de mil exemplares, cuja distribuição era dirigida.

Quanto ao último aspecto, é importante notar que esse periódico era destinado sobretudo a intelectuais situados no centro do país, principalmente os que formavam a constelação de artistas, escritores e intelectuais modernos, cuja rede Poty se ligara, e cujos contatos, por vezes, ele intermediou.

Ao final de sua vida, Poty revelou um pouco sobre como conheceu Dalton Trevisan e o papel que assumiu na revista *Joaquim*.

Eu o conheci no ateliê do Guido Viaro, na Praça Zacarias, onde era a Sociedade Dante Alighieri, que estava fechada por causa da guerra. Todas as instituições de italianos e alemães não estavam funcionando por causa da guerra. Ocasionalmente, o ateliê era do Viaro e o Dalton me aparece lá um dia. Depois, ele me procura aqui no Capanema com o Erasmo Pilotto (estou em dúvida se tinha um terceiro). Eles traziam a proposta de fundar uma revista e perguntaram se podiam contar comigo. Eu disse que sim, embora os meus préstimos se limitassem aos de desenhista, ilustrador e ao que tinha o pomposo título de correspondente no Rio. Mas, sem dúvida, eu ocupei este papel porque eu entrava em contato com pintores do Rio que cediam desenhos para a revista. Eu fazia também umas raríssimas correspondências e algumas entrevistas com amigos. [...] **Eu desenhava e servia como ponte entre Curitiba e Rio de Janeiro. Meu papel nunca passou disso. Intelectualmente eu nunca interferi.**⁵²

Além desses elementos, também revelou algumas estratégias necessárias à produção da revista, com as quais colaborou diretamente.

Eu também conseguia clichês usados nas redações em que trabalhava. Eles eram destinados à revista. O clichê, por exemplo, da entrevista com o artista fulano de tal eles iam jogar fora mesmo, então eu mandava para o *Joaquim*. Além do clichê, que vinha do Rio, a *Joaquim* usava os restos de zinco da Gazeta do Povo, fornecidos por uma pessoa chamada Capitão. A revista, como você vê, nasceu de um reaproveitamento de materiais dos grandes jornais.⁵³

⁵² LAZZAROTTO, Poty. O poder de infiltração. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03/06/1996, Caderno G, p. 03, grifo nosso. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

⁵³ LAZZAROTTO, Poty. O poder de infiltração. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03/06/1996, Caderno G, p. 03. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Embora na ocasião da entrevista reproduzida Poty apenas tenha lembrado desses detalhes⁵⁴, também é preciso destacar que, em diferentes momentos, ele contribuiu com outras funções no interior da divisão do trabalho necessária à produção da revista. Desse modo, atuou como secretário, tradutor e, quando esteve na capital francesa, correspondente em Paris, conforme revela a análise das vinte e uma edições do periódico. Além disso, vale ressaltar, novamente, que ele foi o segundo artista em número de publicações na revista, ficando atrás apenas de Dalton Trevisan, e mesmo à frente de Guido Viaro, o terceiro em publicações. Isso, apesar do quanto este simbolizava nessa época para Dalton, quando se constituía uma relação de mecenato intelectual entre Viaro e Trevisan.

O fato de Poty minimizar a sua importância para a revista *Joaquim* também já havia sido notado por Lourenço (2001, p. 57), que o atribuiu à dinâmica de funcionamento da memória do artista. No entanto, é possível discordar desta interpretação.

A partir dos dados apresentados até aqui e da argumentação que será tecida ao longo deste trabalho, é possível perceber que a revista *Joaquim* não foi o principal propulsor da carreira de Poty, podendo, no máximo, ser um episódio entre outros no processo de reconhecimento do artista visual curitibano pela intelectualidade situada, principalmente, no Rio de Janeiro. Desse modo, a impressão de que Poty não valorizou tanto a sua atuação na revista *Joaquim* ganha sentido a posteriori, devido à dimensão de relevância que esse periódico alcançou na atmosfera acadêmica, para algumas gerações de pesquisadores que se inclinaram à revista dos anos 1980 até hoje. Para tais pesquisadores esse veículo mostra a sua enorme importância por ter conquistado um grande destaque mesmo estando localizado em uma cidade periférica, o que é um marco para a época. Portanto, pode haver uma projeção da importância do veículo por parte desses pesquisadores, que estranham um comportamento diverso dos indivíduos que estiveram envolvidos em seu projeto. Assim, com relação a Poty, seja nos anos 1940 ou ao final de sua vida, podemos propor que, embora ele tenha colaborado de diferentes modos com esse empreendimento — tal como trabalhava em diferentes

⁵⁴ O fato de Poty atuar como um mediador de *Joaquim* junto aos intelectuais do Rio de Janeiro também já nos havia sido afirmado pelo escritor Dalton Trevisan, em entrevista informal realizada em 2013, em ocasião da pesquisa que resultou na monografia intitulada *A reconstrução de um passado relegado: as primeiras relações e produções de Dalton Trevisan*. Nesta, analisamos algumas edições do jornal *Tingui*.

frentes nesse momento —, a importância de *Joaquim* nunca tenha sido tão saliente, perdendo em destaque para outros eventos.

Afinal, para um jovem que já havia sido premiado no Rio de Janeiro, que intercalou a sua atuação no periódico com a estadia em Paris, que figurara e figurava como o mais jovem artista no seleto time de modernos, que gestava sua estima na consideração que seus mestres-artistas, alguns dos principais críticos e outros artistas reconhecidos tinham por ele, enfim, será que a revista *Joaquim* poderia ser tão significativa para ele nesse momento?

Com relação ao periódico, como evidenciam parte dos dados apresentados, desde o seu primeiro número, a revista dirigida por Dalton Trevisan visou ao reconhecimento propiciado pelos intelectuais situados no centro do país. Esse aspecto é melhor revelado por Wilson Martins (1921-2010), crítico literário que também colaborou diversas vezes no periódico, assumindo, após Poty regressar da França, a função de correspondente em Paris.

A revista teve, desde o começo, uma repercussão nacional extraordinária. Falavam do *JOAQUIM*, citavam o *JOAQUIM* no Brasil inteiro. Era uma revista, por exemplo, muito elogiada pelo Drummond, elogiada por outros grandes nomes. **Porque o Dalton Trevisan, além de tudo, é um homem com um espírito de marketing extraordinário. Ele fez uma cadeia de mala direta para todo mundo, mandando a *JOAQUIM*. Você talvez não encontrasse a *JOAQUIM* naquela época nas bancas de jornais de Rio ou São Paulo, mas encontraria nas casas dos escritores que contavam, como Drummond, Otto Lara Rezende, enfim, os que faziam a opinião naquele tempo. Eles elogiavam a *JOAQUIM*, o Milliet elogiou [...] Mala direta. O segredo da expansão e da repercussão da *JOAQUIM* foi a mala direta. Por isso, então que ela teve uma repercussão e uma vitalidade muito maior do que as revistas literárias costumavam ter. Dizem que as revistas literárias morrem com o mal de sete números, não é? Mas essa durou 21 números.** (MARTINS *apud* OLIVEIRA, L. C. S., 2009, p. 205-206, grifos nossos).

Com efeito, a revista recebeu colaborações de intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Quirino Campofiorito, Otto Maria Carpeaux, Sergio Milliet, Heitor dos Prazeres, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Augusto Rodrigues, entre muitos outros. Essa constelação de indivíduos foi vital para a prestigiosa recepção do periódico. Além disso, esse veículo foi marcado pelos visíveis empréstimos culturais e diálogos estabelecidos não apenas com o Rio de Janeiro, mas também com outros centros do mundo, como os Estados Unidos e a França.

Esses elementos podem ser vistos em todas as edições de *Joaquim*. O escritor André Gide, que nos anos 1940 era um reconhecido nome da prosa francesa, teve alguns de seus artigos publicados; embora a revista não tenha se notabilizado pelo uso extensivo de fotografias, um mesmo retrato do autor francês foi utilizada em três de suas edições, sendo o indivíduo cujo retrato mais vezes apareceu em *Joaquim*. Além disso, também é possível salientar um simultâneo diálogo com ideias, temas e símbolos então em voga no centro do país e em outros centros do mundo.

Um exemplo disso é dado no conto *Canto de Sereia*, escrito por Dalton Trevisan e ilustrado por Poty Lazzarotto, publicado na terceira edição de *Joaquim*. Alguns elementos presentes neste e em outros contos ilustrados de *Joaquim* podem revelar algo sobre as redes mencionadas, tal como, simultaneamente, ajudar a entender também como a dinâmica destas redes de certo modo inscrevia-se nessas produções.

Conforme mencionado sobre os primeiros três anos de Poty no Rio de Janeiro, pode-se entrever nessas produções alguns elementos estéticos que eram posicionados e valorizados na rede formada pelos artistas modernos. Alguns desses elementos eram mais explícitos, como o uso de temas e símbolos que valorizavam as peculiaridades e a cotidianidade do povo do Brasil, como as cenas que evocavam — aos olhos de seus produtores — a realidade de trabalhadores comuns do país, o que em si revela o intercâmbio com o pensamento modernista brasileiro e europeu. Outros elementos não eram compreendidos pela maioria dos leitores de *Joaquim*, embora na época fossem bastante perceptíveis para alguns indivíduos, em especial os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade.

FIGURA 7 – ILUSTRAÇÃO PARA O CONTO “CANTO DE SEREIA”

LAZZAROTTO, P. Ilustração para o conto Canto de sereia. *Joaquim*, Curitiba, jul. 1946, n. 3, p. 12.

Em *Canto de Sereia*, o narrador retrata um momento da vida de Serafim, um rapaz de 20 anos que leva uma vida extremamente monótona, a qual lhe incomoda profundamente, fazendo-o pensar em sua condição. Na espera da fila do bonde, após um fatigante dia de trabalho, Serafim imagina a possibilidade de ir embora da cidade e viajar. Na continuação do conto é manifesta a vontade de Serafim pelo narrador, que lhe adentra a mente. Além de viajar, Serafim não sentiria mais a dor dos calos dos sapatos apertados, nem lhe pesaria mais o guarda-chuva ao braço, “porque ele é pirata dos sete mares e flibusteiros, que bebem vinho em taças feitas de crâneos, não se importam com o protesto das duplicatas.”⁵⁵

⁵⁵ TREVISAN, Dalton. Canto de Sereia. *Joaquim*, Curitiba, jul. 1946, n. 3, ano I, p. 14.

Ao final desse conto, após revelar que Serafim está noivo de uma moça da mesma condição que a sua, o narrador revela ao leitor que a condição de Serafim se manterá:

Agora é casar, tapar os ouvidos ao canto aventureiro das sereias, pois o donzel em vão vogava em maré de viagens marítimas, o bonde tinha chegado e abrido sua fauce imensa e negra de baleia, a recolher a fila cansada dos condenados.”⁵⁶

Quando se passa do conto à ilustração, os primeiros elementos que chamam atenção são os signos usados, os quais coincidiam entre Dalton Trevisan e Poty Lazzarotto mesmo antes de se conhecerem. Em que pese o fato de Poty produzir a ilustração a partir do conto de Dalton, o bonde já fazia parte do repertório do artista gráfico desde o ano anterior, 1945. Além disso, em obras anteriores, Poty também retratara trabalhadores e outras pessoas com acento dramático ou altamente expressivo, mesmo incisivo, tal como Dalton neste conto, o que revela uma afinidade estética e temática entre ambos, a qual possivelmente colaborou para que eles se aproximassem. Apesar de não haver referência no conto de Dalton ao lugar onde se passa a história vivida por Serafim, Poty elegeu um bonde bastante popular na época em Curitiba, em que havia referência ao bairro curitibano do Portão.

Neste conto, um elemento citado por Dalton e depois ilustrado por Poty é a estrela da manhã. Ao analisar essa mesma figuração visual, Nunes (2010) argumenta sobre o significado desse e de outros símbolos presentes no interior desta composição.

Assim como no conto, na imagem o registro humilde e triste dos condenados é situado em relação ao fragmento de um rosto ampliado — o rosto como representação de uma subjetividade sonhadora, que se eleva acima da situação material e concreta, incluindo a grande estrela (a “estrela da manhã”, signo de sonho e esperança). (NUNES, 2010, p. 184).

No entanto, é preciso perceber que a análise empreendida por Nunes (2010) leva em conta sobretudo elementos internos à composição, abordando e revelando novos detalhes sobre o diálogo entre conto e ilustração, mas explora pouco outros elementos que se articulavam à feitura dessas produções. Todavia, uma análise que pretenda apenas levar em conta elementos externos à composição,

⁵⁶ TREVISAN, Dalton. Canto de Sereia. **Joaquim**, Curitiba, jul. 1946, n. 3, ano I, p. 14.

desconsiderando um olhar mais detido sobre a obra de arte, também mostra os seus limites. Nesse sentido, o dilema dual entre a dita análise “internalista” e a “externalista” da obra de arte diz mais sobre disputas de legitimidade entre diferentes disciplinas, e menos sobre a forma concreta em que as obras ganham vida em meio à vida social.

Desse modo, a proposta formulada por Ginzburg (2010), de se reconstruir os vínculos entre escolhas estilísticas e iconográficas e a rede social em que essas escolhas tomaram forma, figura como uma opção para ajudar a compreender melhor o papel de alguns dos signos mencionados. No caso, faremos isso com o signo da estrela da manhã.

Devido a descobertas científicas do início do século XX, o planeta Vênus, comumente conhecido como “estrela da manhã”, passou a gerar polêmicas, inclusive inspirando diversas produções no campo da ficção científica norte-americana e europeia. Por apresentar condições de vida aparentemente próximas às da Terra e por ter uma atmosfera bastante nebulosa, o que inviabilizava sua observação, muitas histórias foram criadas, sobretudo nos decênios de 1930 a 1950. No Brasil, acompanhando a efervescência desse tema, Manuel Bandeira publicou a obra *Estrela da Manhã*, em 1936.

Portanto, para se entender o papel que o signo da estrela da manhã cumpre no interior dessa produção — para além de sua simbologia mais comum — é preciso considerar o próprio movimento que Dalton e Poty realizavam nessa época mediante a revista *Joaquim*. Nesse momento, através de suas produções e da própria *Joaquim*, ambos buscavam fugir à tradição local, estreitando laços com intelectuais do principal centro de produção cultural do país, o Rio de Janeiro. Além disso, demonstravam explícito interesse em sintonizarem-se ao que se passava nesta cidade e na arte produzida em outros países naquele momento, buscando apresentar uma arte e uma atitude intelectual moderna, inclinadas ao presente, à contemporaneidade, em relação a qual a tradição local era quase em sua totalidade vista como obsoleta.

Além do exemplo da estrela da manhã, um dos elementos encontrados na revista nessa época, que acentuam os diálogos estabelecidos entre os intelectuais da revista *Joaquim* e os situados nos centros, é o pastiche. Este é definido como um procedimento encontrado em algumas obras cinematográficas, literárias ou artísticas em geral, em que, de forma consciente e aberta, se imita o estilo de outros artistas,

poetas, escritores, diretores cinematográficos etc, mas não com o sentido de satirizar, como ocorre na paródia. Na revista *Joaquim*, esse procedimento foi usado algumas vezes nos contos de Dalton Trevisan que faziam referência a produções, títulos ou passagens escritas por Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Um desses exemplos se deu com o título do conto *Notícia de jornal*, de Dalton Trevisan, presente na segunda edição da revista. Este conto foi publicado anteriormente por Dalton como *Conto tirado de uma notícia de jornal*, no Concurso de Contos promovido pelo GERPA e a *Bolsa dos Inéditos*, e fazia referência aberta ao poema cujo título é *Poema tirado de uma notícia de jornal*, de Manuel Bandeira. Como revela a autobiografia de Bandeira (1984), *Itinerário de Pasárgada*, este poema foi publicado originalmente na seção *Mês Modernista*, da revista *A Noite*, a pedido de Mário de Andrade, em 1925. Posteriormente, este poema esteve presente na obra *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, publicada originalmente em 1930, na qual estavam alguns dos poemas que Bandeira publicou de 1924 a 1930. Segundo o autor, entre todos os seus livros, esse foi o que esteve “mais dentro da técnica e da estética do modernismo” (BANDEIRA, 1984, p. 92).

Além disso, é fundamental notar que o pastiche também era usado nessa época pelos próprios intelectuais situados no centro do país. O próprio Manuel Bandeira, por exemplo, também cultuou o pastiche, como no caso em que produziu um *hai-kai* para imitar abertamente o lirismo da obra *Marília de Dirceu*, do poeta neoclassicista Tomás Antônio Gonzaga. Tais fatos realçam as inspirações e os empréstimos culturais feitos pelos intelectuais de *Joaquim*, e o modo particular como a arte produzida por estes (junto com suas ações, como no caso da distribuição privilegiada pelos articuladores do periódico) ajudava a refinar o diálogo com os intelectuais situados no centro do país.

Se na *Joaquim* eram privilegiados temas, debates, autores e produções em destaque em outros centros do mundo, também é preciso perceber a relação de dependência de seus articuladores para com o reconhecimento proporcionado pelos intelectuais situados no centro do país, assim como a inclinação à adesão de seus preceitos.

No entanto, embora seja nítida a relação de dependência para com o centro do país, também é possível observar neste caso sinais de ruptura e inovação em uma certa direção. Nesse sentido, este caso aponta para a constatação feita por

Castelnuovo e Ginzburg (1998), de que a periferia pode ser também sede de criações alternativas.

Conforme destaca Sanches-Neto (1998), a *Joaquim* integrou um momento de inovação para o modernismo literário brasileiro, quando uma nova geração artística, situada em cidades que não eram os grandes centros, protagonizou um movimento “centrífugo”, em que “pequenas cidades deixam de ser meros objetos, olhados de fora, geralmente do centro, para assumirem a sua condição de sujeitos do olhar, observadoras de si e do mundo” (SANCHES-NETO, 1998, p. 20).

Com efeito, a *Joaquim*

estabelece canais de comunicação entre a periferia e os centros, fazendo com que o debate das idéias, até então restrito às grandes urbes, seja deslocado para regiões periféricas. Seguindo o mesmo caminho da revista paranaense, surgiram inúmeras outras em diversos estados brasileiros, motivadas pelo desejo jovem de romper com a literatura oficial para impor novas diretrizes, vale a pena citar algumas delas: José no Ceará, Paralelos em São Paulo, Fonte e Magog no Rio, Província de São Pedro no Rio Grande do Sul, Edifício em Belo Horizonte.⁵⁷

Além de inspirar outras revistas que se proliferavam pelo país, em nível regional, esse empreendimento cultural destacou-se por reunir alguns expoentes da cena curitibana da época e outros que apareceriam mais nos anos seguintes, oportunizando a todos eles um elo com os críticos situados no centro do país. Entre os nomes locais estavam o político, ensaísta e polemista Erasmo Pilotto (1910-1992), os artistas plásticos Euro Brandão (1924-1996) e Guido Viaro, o já citado Wilson Martins e o crítico literário e historiador Temístocles Linhares (1905-1993).

Embora seja necessário acentuar o protagonismo de *Joaquim* em firmar novos canais de comunicação entre os intelectuais situados no centro e outros de cidades periféricas, também é preciso salientar que a existência das relações entre os intelectuais envolvidos e a ampla expressão desse periódico no cenário artístico brasileiro inscrevem-se também em uma dinâmica social mais ampla. Esta diz respeito às mudanças ocorridas na década de 1940 no sistema cultural do país, que foram iniciadas nos anos 1930, quando os centros hegemônicos de produção cultural começaram a estabelecer novas relações com alguns intelectuais que viviam fora desses grandes centros (MICELI, 1979).

⁵⁷ SANCHES-NETO, Miguel. Nascidos por volta de 1925. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13/03/1994, Caderno G, p. 03.

O diálogo entre literatura e artes visuais foi um outro aspecto a notabilizar a revista. Conforme acentua Nunes (2010), essas dimensões conviveram “mantendo a sua relativa autonomia, mas intrinsecamente imbricadas em um mesmo projeto artístico e dentro de uma mesma estratégia de ação cultural” (NUNES, 2010, p. 173).

Sobre isso vale ressaltar que Poty também traçou a política artística da *Joaquim*, que foi um dos aspectos mais acentuados pela crítica da época. Em artigo publicado quando o periódico tinha pouco mais de um ano de existência, em 1947, o crítico de arte Quirino Campofiorito teceu elogios aos ilustradores da revista, assim como à técnica empregada na mesma. Além disso, novamente Campofiorito destacou o trabalho de Poty Lazzarotto.

Já no seu primeiro número, há um ano passado, pudemos notar que JOAQUIM não levaria a melhor apenas pelo valor do seu texto esplêndido, ou pelos clichês que por ventura exibisse [...] Rivalizando com os colaboradores literários de primeira água, os ilustradores surgiam emprestando à revista um aspecto todo especial [...] GUIDO VIARO, um mestre experimentado e de mentalidade sempre jovem e vibrante. POTY, jovem mesmo de idade, cuja carreira, embora em seu início, é muito mais que uma promessa [...] Tendo por norma empregar clichês gravados diretamente sobre o zinco, JOAQUIM obteve um valor novo para a ilustração em nosso país.⁵⁸

Os aspectos acentuados por Campofiorito são fatores-chave para se entender a importância da contribuição especializada de Poty tanto para o sucesso de *Joaquim*, como para o destaque dado a seu proprietário, Dalton Trevisan. Para precisar melhor isso, vale mencionar que o primeiro empreendimento cultural em que Trevisan esteve envolvido, o jornal *Tingui*, não se destacou pelo aspecto gráfico, tendo também poucas ilustrações, elementos que, poucos anos depois, colaboraram para a positiva recepção da revista *Joaquim*.

Além disso, é preciso notar que Dalton, sendo o responsável por dirigir a revista, situava seus contos em locais privilegiados na disposição gráfica do periódico. Ainda é preciso frisar que elegeu como seu principal ilustrador Poty Lazzarotto, que, como já foi demonstrado, embora ainda muito jovem, já havia conquistado algum destaque nessa época no Rio de Janeiro.

Com efeito, se por um lado, Poty era privilegiado com um enorme espaço na revista *Joaquim*, assumindo diversas funções e sendo o segundo em número de

⁵⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. Os ilustradores de Joaquim. **Joaquim**, Curitiba, mai. 1947, n. 10, ano II, p. 10.

publicações, por outro, Dalton desfrutava das vantagens da colaboração de Poty, tal como elava a arte e o prestígio já conquistado por este (junto aos intelectuais a quem, sobretudo, a revista era dirigida) às suas produções principais. Assim, é possível visualizar os laços de mútua dependência que marcavam essa que era, a um só tempo, uma relação de poder, artística e de amizade para ambos nessa época.

Em vista dos elementos apresentados, pode-se afirmar que a revista *Joaquim* se mostra como um importante termômetro das relações de poder entre a periferia, os centros artísticos do país e do Ocidente. Isso, ao revelar a assimetria entre centro e periferia mediante a acentuada dependência que marcava a dinâmica dos fluxos culturais estabelecidos entre os intelectuais situados nos centros e outros, periféricos. No entanto — ao interligar-se a processos sociais locais, nacionais e globais —, também é um caso em que a periferia se revelou como sede de criações alternativas, ao materializar os desejos dos indivíduos mais envolvidos em seu projeto, inaugurando diálogos e intercâmbios, tal como inspirando outras produções com esse perfil.

2.3 Sobre o apogeu da carreira de ilustrador no Brasil

Após sua participação na revista *Joaquim*, Poty Lazzarotto permaneceu atuando em frentes diversas. Nas que já atuava — como no caso de mostras, bienais, e salões nacionais ou regionais, além de exposições individuais ou coletivas — permanecerá, com maior ou menor frequência, durante toda a vida. Além disso, também continuou mais alguns anos trabalhando como ilustrador em jornais, iniciou seu itinerário como professor, no âmbito da gravura, e produtor de murais.

Em 1948, começou a trabalhar no jornal *Correio da Manhã*, dirigido por Samuel Wainer, ilustrando, como antes, contos e crônicas, mas também, dessa vez, o noticiário policial, que não poderia conter certas fotos na época. Em depoimento que data do final de sua vida, Poty Lazzarotto lembrou sobre como era atuar como ilustrador nesse período.

Para ganhar uns cobrinhos, em certa época trabalhava em jornal. Ilustrei suplementos literários de domingo que naquele tempo tinham um prestígio danado, eram uma verdadeira instituição. Aparecer no suplemento de um

jornal como “A Noite”, “Correio da Manhã”, era uma honra. E eu ilustrava. Paralelamente ilustrava a sessão policial também [...] e tinha noites ótimas, sujeito esfaqueado trinta vezes (risos). Era bom, porque tinha que improvisar, não era um desenho estudado. Além do domínio da técnica, tinha que ter muita agilidade, trabalhar rapidamente [...] era o inesperado, você não sabia se ia desenhar um criminoso, um acidente ou um incêndio.⁵⁹

A presteza, desenvoltura e rapidez no desenho, que já começara a desenvolver antes e se intensificavam nessa época por meio do trabalho em jornais, seriam fundamentais nos anos seguintes, quando seu trabalho como ilustrador seria avidamente requisitado em algumas das principais editoras do país, com prazos determinados e montantes de trabalho consideráveis.

Também em 1948 fez seu primeiro mural, sob encomenda da União Nacional dos Estudantes, que, posteriormente, seria destruído pelos militares em virtude do Golpe Militar de 1964. O mural tinha como tema a obra “O Processo”, do escritor tcheco Franz Kafka. Além disso, em 1950, Poty foi premiado com Medalha de Ouro na Seção Desenho, na Divisão Moderna do LV Salão Nacional de Belas Artes, recebendo o prêmio de viagem ao país.⁶⁰ Graças a este, Poty pode conhecer quase todos os estados brasileiros, estendendo a viagem por Bolívia e Peru.⁶¹

Os prêmios oficiais recebidos por Poty Lazzarotto, a viagem empreendida por ele e o estímulo do prêmio conferido pelo Salão Nacional de Belas Artes situavam-se em um contexto artístico e intelectual preciso. Ao reconstituir parte da trajetória de Poty Lazzarotto nesse período, Lourenço (2001) destaca como o artista visual curitibano se inseriu em uma geração de artistas que plasmava uma rede de identificação ligada à proposta de se produzir arte para além das estruturas oficiais, o que, todavia, não os impediu, posteriormente, de transitar por certos espaços que iriam lhes conferir as “‘medalhas sacralizadas’ do mundo da arte” (LOURENÇO, 2001, p. 67). Além disso, também sublinha como as viagens de Poty Lazzarotto pelo interior do Estado brasileiro relacionavam-se com o desejo dos modernistas de

⁵⁹ LAZZAROTTO, Poty. Poty, o lobo solitário. **Correio de Notícias**, Curitiba, 31/03/1991, p. 11. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 07, número 77, Curitiba/PR.

⁶⁰ Mostras/Salões/Prêmios. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 17, número 193, Curitiba/PR.

⁶¹ **Poty/50 anos**: 27 de junho a 20 de julho de 1974. Curitiba: salão de exposições do BADEP, 1974. Biblioteca Pública do Paraná, Divisão de Documentação Paranaense, Curitiba/PR.

fabricar “retratos do Brasil” que abarcassem a totalidade e a diversidade cultural do país (VELOSO & MADEIRA⁶², 2000, p. 91 *apud* LOURENÇO, 2001, p. 87).

Em 1951, Poty foi a São Paulo, onde organizou o primeiro curso regular de gravura do estado.⁶³ Suas ações como professor irão estender-se pelos anos 1950, quando irá ministrar cursos para gravadores não apenas em São Paulo, mas também em Curitiba, Salvador e Recife. Na capital paranaense, conforme salienta Leite (2004), Poty será um dos pioneiros da gravura, estimulando a produção e orientando jovens gravadores locais.

Em 1953, Poty Lazzarotto fez seu primeiro trabalho para a editora José Olympio, ilustrando a obra *Paraná Vivo*, de Temístocles Linhares, que também atuara na revista *Joaquim*.

Um episódio ocorrido no mesmo ano em que Poty estreou como seu ilustrador revela o prestígio correspondente à posição ocupada por José Olympio e sua editora no certame editorial do país.

Como reconstitui Sorá (2010), numa tarde de novembro, ao completar cinquenta anos de idade, o editor José Olympio foi agraciado com o presidente Getúlio Vargas e sua comitiva descendo na Praça XV rumo à editora. Pela porta de trás desta, saíram os literatos comunistas.

Não obstante muitos deles estamparem sua assinatura na placa de bronze, embaixo da do presidente. Os literatos festejaram com honras os cinquenta anos de José Olympio. Getúlio descortinou a bandeira brasileira que velava o presente e, a seguir, brindou-se com champagna. (SORÁ, 2010, p. 21-22).

Este episódio e a estreia de Poty Lazzarotto pela José Olympio revelam o presente vivenciado nessa época, que ocultava processos de durações mais longas.

Conforme observa Sorá (2010, p. 30), até a segunda metade dos anos 1930, os mercados do livro eram organizados por forças centrípetas aos estados, não havendo condições econômicas e políticas para garantir a distribuição dos materiais

⁶² VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**. Itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁶³ Poty Lazzarotto. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09/05/1998, Caderno G, p. 04. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 15, número 161, Curitiba/PR.

impressos por todo o território do Brasil — à exceção dos editores de livros com público cativo, como os jurídicos da Saraiva e os didáticos de Francisco Alves.

Entrementes, o decênio de 1930 é emblemático para se entender o elevado cabedal de poder que será adquirido pela José Olympio, a ascensão da ficção na hierarquia dos gêneros literários (a que a carreira de ilustrador de Poty Lazzarotto esteve também intimamente envolvida) e o elevado grau de institucionalização encontrados no mercado editorial brasileiro que começará a florescer nesse momento. Todavia, para se entender como esses eventos irão se constituir é preciso compreender o ciclo de correspondências sociais, políticas, econômicas e estéticas que presidiu esse período, e a forma particular como este ciclo desenvolveu-se ao longo do tempo.

Como esclarece Miceli (1979), somente no decênio de 1930 formou-se no Brasil um grupo numericamente restrito de indivíduos que podiam lograr ter a literatura como principal atividade, os romancistas profissionais. Esse fato correspondia à ascensão do romance ficcional como gênero hegemônico. Por sua vez, a ascensão do romance tinha sintonia com a posição hegemônica ocupada pelos Estados Unidos após à Primeira Guerra Mundial — fato que correspondeu à crescente invasão de mercadorias culturais norte-americanas no Brasil e em outros países —, e também com o aumento do grau de escolarização no Brasil, fator que, por sua vez, acarretou no aumento da produção editorial.⁶⁴ Além disso, também é preciso lembrar, novamente, que os intelectuais situados nos centros políticos, econômicos e artísticos do país passaram a travar novas relações com os intelectuais situados fora desses polos hegemônicos de produção cultural nessa década.⁶⁵ (MICELI, 1979).

⁶⁴ Conforme levantamento realizado por Hallewell (1985), sobre alguns índices de escolarização no Brasil, são destacados os aumentos expressivos que ocorreram do início para o meado do século XX. Se, em 1930, havia 2.084.000 de estudantes cursando o ensino primário, 83.000 o secundário e 15.000 o universitário, em 1950, esses números ascenderam a 5.176.000 de estudantes cursando o primário, 407.000 o secundário e 44.100 o universitário.

⁶⁵ Nessa época, os principais centros artísticos e políticos do país eram o Rio de Janeiro, seguido por São Paulo e Minas Gerais. Entrementes, é necessário perceber algumas diferenças entre os mesmos: no meado dos anos 1930, em correspondência com a dinâmica política do período, a cidade do Rio de Janeiro passou a ser o centro do modernismo no país. Sua posição hegemônica também irá espelhar-se na própria mobilidade geográfica da editora José Olympio que, no meado dos anos 1930, mudou-se de São Paulo para a então Capital Federal. Além disso, como acentua Pontes (1998), no decênio de 1940, São Paulo era vista como uma cidade provinciana quando comparada ao Rio de Janeiro.

Ao longo do tempo, conectando-se a essa cadeia de eventos, o mercado editorial do país configurou-se mediante algumas dimensões que também se entrelaçavam. Conforme destaca Sorá (2010), algumas destas últimas foram a crescente diferenciação entre livrarias e editoras como espaços de comércio distintos dos de produção de livros especializados, o surgimento dos primeiros distribuidores profissionais, o nascimento de entidades de representação dos interesses dos editores, mudanças nas regulamentações financeiras por meio das remessas pelo correio, a publicação de periódicos profissionais e a crescente difusão das mercadorias culturais. Tais dimensões se articularam com o passar dos anos 1930.

Dessa forma, de acordo com Sorá (2010),

Até o início de 1930, editar era uma prática de impressores e livreiros. Em fins dessa década passou a ser uma atividade que demandava dedicação completa, diferenciação de funções, dando lugar, desse modo, ao surgimento de uma nova forma de poder na regulação da produção e circulação da palavra impressa em livro (SORÁ, 2010, p. 30).

Nesse decênio, o aumento quanto ao número de volumes publicados, a diversificação de nichos de expansão dos catálogos editoriais e o fato da edição inserir-se entre processos gerais de expansão do Estado, como a escolaridade, a indústria e a urbanização — são fatores que explicam o simultâneo surgimento de duas instâncias de institucionalização dos interesses e atividades em torno do universo do livro: o Instituto Nacional do Livro (INL) e o lançamento do primeiro *Anuário Brasileiro de Literatura* (ABL), aquele sendo o primeiro órgão público arquitetado para multiplicar bibliotecas, estabelecer políticas públicas e fomentar o livro como um verdadeiro veículo de cidadania (SORÁ, 2010).

Na época, a criação dessas instâncias também se articulava à elevada participação do Estado brasileiro. A posição que a editora José Olympio passará a ter ao final dos anos 1930 na publicação da chamada literatura nacional autêntica e o processo de oficialização dessa produção como emblema da cultura brasileira irão articular-se com essa dinâmica política, pois o Estado Novo implementava projetos educacionais de grandes proporções, como os ligados diretamente à difusão do livro no Brasil. Alguns desses projetos beneficiaram diretamente a editora José Olympio, como no caso das edições publicadas, financiadas ou cuja circulação foi apoiada

pelo DIP junto a editora. Além disso, as ações do INL catalisaram a disputa entre os agentes interessados em definir o que seria necessário ler para conhecer o Brasil. (SORÁ, 2010).⁶⁶

Em correspondência com esse amplo movimento histórico, cultural, social e político, no início dos anos 1940, passou a acirrar-se a concorrência entre as mencionadas empresas culturais. Isso ocorreu também devido a estratégia adotada pelas editoras Brasiliense e Martins, que dinamizaram a publicação de diversas coleções e obras completas, adotando um formato gráfico elegante para reluzir nas salas das famílias brasileiras que pela primeira vez passavam a adquirir essas mercadorias culturais, o que catalisou o processo de diferenciação e distinção não apenas entre as editoras, mas também entre os públicos (SORÁ, 2010).

Desse modo, é instaurado um maior equilíbrio de forças entre as diferentes editoras. Com o passar do tempo, já nos anos 1950, época em que Poty Lazzarotto estrearia pela José Olympio, não se poderia ver a mesma monopolização com relação à literatura exibida por essa editora no fim dos anos 1930, pois no meado do século XX entrou em cena a concorrência da Civilização Brasileira, Martins e outras editoras de literatura. Diferentemente do primeiro período do governo de Getúlio Vargas — 1930 a 1945 —, ao final dos anos 1940 e início dos anos 1950, a postura adotada pela José Olympio era difundir os autores já consagrados no período anterior, como Monteiro Lobato, Jorge Amado, José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Graciliano Ramos. Estes autores, a partir de 1947 — como reação da editora às rentáveis estratégias postas em prática pelas outras editoras —, passaram a ter suas coleções de obras completas; assim como Raquel de Queiróz e Gastão Cruls, que não contabilizavam tantos livros vendidos como os outros e passavam a ser divulgados em séries de romances reunidos. (SORÁ, 2010, p. 419).⁶⁷

⁶⁶ Sobre as relações entre diferentes editoras, como a José Olympio, e o Estado brasileiro nessa época, ver Sorá (2010).

⁶⁷ Conforme destaca Tufano (1990), parte desses autores figuraram na Segunda Fase do Modernismo, didaticamente situada entre 1930 e 1945. Nessa fase, o romance desenvolveu-se em três direções: o romance social nordestino, de linha neo-realista, no qual se encontram as obras de José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Amando Fontes, Raquel de Queiroz, entre outros; o romance de temática social urbana, cujos autores mais expressivos são Érico Veríssimo, Marques Rebelo, Otávio de Faria e Dionélio Machado; e o romance intimista e psicológico, no qual se destacam Cornélio Pena, Lúcio Cardoso e Ciro dos Anjos. (TUFANO, 1990). Dos anos 1930 em diante, a José Olympio publicou obras e edições de vários desses autores. Destacam-se entre essas últimas as publicações de autores conhecidos do romance

Desse modo, com o passar dos anos 1930, 1940, 1950 e 1960 vai se formando no Brasil um cenário que se aproximará do que será visto em outros países da América Latina. Cenário em que, de início, o Estado e a iniciativa privada se responsabilizarão pelo cuidado e a difusão da cultura: o primeiro visando a sua própria legitimidade ao figurar como representante da história nacional; a segunda visando tanto ao lucro, como a construir, mediante uma cultura de ponta, renovadora, uma espécie de imagem “não interessada” de sua expansão econômica. Muito embora, com o passar do tempo, se forme uma tendência geral em que a modernização da cultura para as massas e as elites fique mais à cargo das empresas. Assim, com a chegada dos anos 1960, forma-se um período decisivo em que a burguesia industrial acompanha a modernização produtiva, tal como a introdução de novas práticas de consumo que ela mesma impulsiona, com centros experimentais e fundações que visam atribuir à iniciativa privada o papel de protagonista na reorganização da cultura. (CANCLINI, 2015).

Para se entender a inserção de Poty Lazzarotto nesse complexo processo, é preciso compreender como sua estreia pela José Olympio ligava-se intimamente às novas estratégias mobilizadas por esta editora ao fim dos anos 1940 e também nos anos 1950 e 1960, em meio a um contexto no qual, por um lado, acirravam-se as disputas entre diferentes empresas culturais e, por outro, agigantava-se o papel de algumas dessas empresas no cenário cultural do país.

Conforme salienta Sorá (2010), com a renovação de estratégias adotada pela José Olympio nesse período, que tinha no horizonte as disputas por diferenciação para com as outras editoras e ligava-se também à distinção entre o público consumidor de suas produções, os projetos gráficos passaram a ganhar maior atenção, desse modo,

A concorrência entre a Martins e a José Olympio poderia ser traçada no estudo da diferenciação, características e peso relativo que tiveram, ao longo do tempo, seus departamentos de produção gráfica como centros produtores de estilos visuais que exprimiam e faziam distinguir o perfil de cada casa. Frederico José da Silva Ramos, na Martins, se ocupava de contratar serviços de artistas como Darcy Penteado e Clóvis Graciano. **Na José Olympio, Luís Jardim, e mais tarde Eugênio Hirsch, fizeram sua**

social nordestino. Muitos dos romances desses autores têm em comum o fato de partirem de elementos regionais e espelharem a preocupação que seus autores tiveram com problemas sociais característicos dessa época, muito embora alguns desses problemas não fossem exclusivos à mesma.

parte com Axl Leskoschek e Poty Lazzarotto. Não foi estranha a contratação de serviços de Goeldi, Portinari ou Di Cavalcanti. Nessas editoras, a criação de capas para autores emblemáticos era paga dez vezes mais do que em qualquer outra empresa. Assim, os nomes de José Olympio e Martins são mencionados como empresários-mecenas que promoveram projetos de divulgação das artes plásticas e carreiras de profissionalização de importantes artistas. (SORÁ, 2010, p. 391, grifo nosso).

Com efeito, se as contracapas, orelhas e páginas finais dessas coleções traziam pequenas apreciações de agentes respeitados da cultura formal nacional ou estrangeira sobre a obra e o autor que o leitor culto tinha em mãos, essas coleções também traziam sobrecapas de papel com novos desenhos, tal como ilustrações de artistas como Santa Rosa, Poty Lazzarotto, Goeldi, entre outros — que poderiam fazer o leitor médio percebê-las como um objeto “bom para comprar” (SORÁ, 2010, p. 419). No entanto, se essas editoras favoreceram a profissionalização de certos artistas e assim colaboraram para a modernização de uma cultura visual, é necessário perceber também que, cada vez mais, esse processo dependia amplamente dessas grandes empresas, sobremaneira pelo papel delas como mecenas dos produtores artísticos (criando uma certa dependência desses artistas para com essas empresas) ou por serem responsáveis por levar essas inovações a circuitos massivos mediante o desenho industrial e gráfico (CANCLINI, 2015).

Embora produzidos ao final da vida de Poty Lazzarotto, muitos dos seus relatos sobre o auge da editora José Olympio sublinham a importância comercial das ilustrações, evidenciando também seu valor de legenda para os próprios literatos, o que demonstra a relativa ascensão da posição dos ilustradores situados nas principais editoras do país. Isso se refletiu não apenas quanto à já citada maior remuneração recebida, mas também no volume de trabalho produzido e no prestígio desfrutado. Embora marcados pelos seus desejos e interesses do presente, os depoimentos de Poty revelam um pouco do que era estar na limitada constelação dos ilustradores situados nas principais editoras do Brasil nessa época.

[...] pode-se pensar em autores brasileiros que eu ainda não illustrei. E illustrei vários estrangeiros também. **Para essas Edições de Ouro, uma época eu fazia praticamente dez livros por mês [...]** Era o lote, não é,

vinha junto Kafka, José de Alencar [...] mas era o lote, era pegar ou largar.⁶⁸

A ilustração é parte realmente importante dentro do livro. Certa vez, um editor me disse que tinha uma coleção de livros que estavam encalhados. Ele resolveu ilustrá-los e, por isso, conseguiu vendê-los com bastante rapidez [...] **Uma boa capa é um chamariz.**⁶⁹

A ilustração era uma outra forma de atingir o público. Eu acabei sendo conhecido em lugares que nem suspeitava que existissem. Porque os livros chegavam nos cafundós e levavam meu nome. E isso me agradava por saber que estava me comunicando com o leitor. Os escritores passaram a me procurar para fazer ilustrações. Ter um livro ilustrado era uma coisa chique.⁷⁰

Ah, sim. Havia também o fato de que a maioria dos autores gostava de ser ilustrada: “Tenho uma capa do Fulano ou do Sicrano”. Lembro-me que diziam que seus livros tinham que ter ilustrador. **O editor, dependendo de estima ou valor, concedia.**⁷¹

Quem fizesse capa comigo entrava para a academia brasileira de letras.⁷²

A ideia de valorizar a ilustração como uma das formas de atingir o público, tal como a gravura, o painel e o mural, originar-se-ia no início de sua trajetória artística e, como será melhor demonstrado mais à frente nesta investigação, apesar de Poty Lazzarotto mudar em alguns aspectos ao longo de sua vida, ela irá perdurar até o final.

Nos primeiros decênios de sua vida no Rio de Janeiro, a escala de valores de Poty Lazzarotto ligava-se intimamente às ideias e valores difundidos na constelação de intelectuais a que ele se ligou e com os quais interagiu e, simultaneamente, à corrente de interdependências a que sua carreira como ilustrador estava submetida.

⁶⁸ LAZZAROTTO, Poty. Poty, o lobo solitário. **Correio de Notícias**, Curitiba, 31/03/1991, p. 11, grifos nossos.

⁶⁹ LAZZAROTTO, Poty. Os livros de Poty Lazzarotto. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 13/05/1997, p. 05, grifos nossos.

⁷⁰ LAZZAROTTO, Poty. O poder de infiltração. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 03/06/1996, Caderno G, p. 03, grifo nosso. Entrevista concedida a Miguel Sanches Neto. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

⁷¹ LAZZAROTTO, Poty. A propósito de Poty, o ilustrador. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 26/06/1988, p. 10, grifo nosso.

⁷² LAZZAROTTO, Poty. Sempre acabo num desenho. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 30/03/1998, p. D7. Entrevista concedida a Nelson Monteiro.

Por volta do meado do século XX, o ilustrador e o chefe de arte passaram a ser valorizados como personagens-chave nas mais prestigiadas editoras do país, em parte por sua contribuição especializada constituir a ponte necessária para se chegar ao leitor que pela primeira vez adquiria livros e se proliferava pelo país. Além disso, a valorização da ideia de se fazer a cultura e a arte chegarem a pessoas espalhadas pelo território nacional que jamais tiveram acesso a elas também tinha um lugar privilegiado na hierarquia das preferências da configuração de intelectuais modernos, a que Poty estava vinculado nessa época. Essa ideia mantinha plena sintonia com os ideais de reforma social, e a inclinação de conhecer e retratar o Brasil que marcava os intelectuais vinculados ao modernismo nesse período.

A partir dos dados apresentados, pode-se aventar como as imagens interpunham-se entre a obra e os olhares postos sobre ela. As ilustrações e um atrativo projeto gráfico poderiam constituir a mediação necessária para aproximar livro e leitor, influenciando previamente na percepção deste sobre a obra.

Como em tantos outros casos, novamente se vê como podem ser artificiais noções como recepção, mediação, produção e obras se tomadas isoladamente. No caso apresentado, Poty fazia o papel de produtor e suas produções de certo modo também mediavam a obra de arte. Fica evidente, também, que a compreensão do papel de sua contribuição especializada demanda o entendimento do público a que eram voltadas essas obras e, igualmente, dos capítulos na história do jogo de forças entre as diferentes editoras do período, ambos os quais interligavam-se a uma gama consideravelmente mais ampla de acontecimentos.

Além disso, a partir dos depoimentos de Poty Lazzarotto, é possível perceber como o atrativo projeto gráfico dessas obras não era apenas uma forma de diferenciação entre as editoras e de distinção social para o público que as adquiria: ainda que eivados de um certo saudosismo, esses trechos revelam que tais obras eram uma insígnia de distinção para os próprios escritores. Nesse sentido, sobressaem as diferenças que os centros ofertam em contraposição às cidades periféricas, pois, conforme evidenciam Castelnovo e Ginzburg (1998), naqueles “a importância da concorrência é fortemente sublinhada: quer no sentido da emulação entre artistas, quer no sentido da emulação entre consumidores” (Castelnovo; Ginzburg, 1998, p. 20).

Nas últimas linhas, também foi acentuado o papel que as coletâneas de obras completas de romancistas exerceram para catalisar a concorrência entre as editoras. É preciso frisar que, embora deixasse de estar no hall dos gêneros hegemônicos na cena literária do país ao perder espaço para o romance ficcional, tal fato também se materializou para a poesia, pois alguns poetas passavam a publicar suas antologias poéticas.

Em um dos contratos que a José Olympio fez para Vinicius de Moraes, datado de 1949, é possível perceber melhor alguns dos elementos salientados nas últimas linhas.

V — Serão de propriedade exclusiva da EDITORA as ilustrações, suplementos e encartes para trabalhos escolares e demais acréscimos extra-textos [...]
VII — Obriga-se o autor a não produzir ou contratar OBRA que possa se confundir com a referida no presente contrato, seja na forma, seja no fundo, bem como não prestar sua colaboração a terceiros para este fim.⁷³

Esses trechos do contrato evidenciam, por um lado, a importância das ilustrações para essa empresa cultural, que não poderiam ser reproduzidas pelo autor em outros meios, sendo de propriedade exclusiva da editora; por outro, salientam a própria concorrência entre as editoras, pois, ao vetar a possibilidade de lançamento de uma nova antologia similar do poeta por outra editora, inviabilizava-se em parte a concorrência, isso em um momento em que estavam em alta as antologias poéticas e as coletâneas de obras completas. Com efeito, ilustradores, chefes de arte, literatos, livreiros, editores, leitores, críticos e impressores desenvolviam ações que se interligavam, formando redes de interdependência marcadas por posições consensuais, mas também por conflitos pautados pelo conjunto das ações desses indivíduos, grupos e atores.

Para além das microrelações salientadas, mais pontuais à dinâmica do mercado editorial nesse período, em um nível intermediário essa classe de fenômenos pode ser generalizada para a arte de forma geral, pois produtores, mediadores e receptores a todo momento formam um jogo cuja complexidade escapa em grande medida se as suas respectivas instâncias forem tomadas em

⁷³ **Contrato que fazem entre si a Livraria José Olympio Editora S. A., e Vinicius de Moraes para a edição do livro O MELHOR DA POESIA BRASILEIRA.** Rio de Janeiro, 13 mar. 1949, 3 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, fundo arquivístico de Vinicius de Moraes, Rio de Janeiro/RJ.

separado. Para a plena compreensão de qualquer uma delas é preciso compreender, em primeiro lugar, como elas estão sempre intimamente relacionadas.

Para o caso apresentado, que contempla o mercado editorial brasileiro e mesmo para outros casos semelhantes, essa generalização se reveste de profunda importância devido a necessidade de se romper com esquemas de senso comum acadêmico pré-definidos. Todavia, no caso específico do mercado editorial, o que outrora afirmou Venuti (1995) para o tradutor, e Sorá (2010) para o editor, na presente investigação também pode ser afirmado para o ilustrador: a parcial invisibilidade dos indivíduos que ocupam esses papéis sociais não é um dado isolado do processo de produção artística, mas sim uma condição para luzir o escritor como um gênio criador.

Ao complexo e dinâmico processo descrito, e sem se parar em nenhum momento do mesmo, ligou-se a trajetória de ilustrador de Poty Lazzarotto, assim como ganharam vida as sinuosas oscilações que a acompanharam.

2.3.1 A arte versátil de Poty, o ilustrador

Obra de estreia de Poty Lazzarotto pela editora José Olympio, *Paraná Vivo* figura como uma produção reveladora tanto de alguns dos elementos apontados nas últimas páginas, como de outros, que só podem ser percebidos a partir da análise dessa obra, com um olhar atento aos componentes que a integram — em especial, as ilustrações de Poty Lazzarotto produzidas a partir do texto de Temístocles Linhares.

Mediante a análise das ilustrações mencionadas é possível perceber como elas articularam-se às diferentes expectativas em jogo na feitura dessa obra, seja da editora José Olympio, do autor, o crítico literário e historiador Temístocles Linhares, e, também, do governo paranaense da época. Quanto a este último, é preciso frisar que Temístocles Linhares figurava entre os intelectuais que orbitavam em torno de Bento Munhoz da Rocha Neto, então governador do Paraná, com quem Linhares partilhava ideias e cultivava laços de amizade.

Além disso, este se torna um livro-chave para se compreender que características tinha a estética de Poty Lazzarotto para habilitá-lo a figurar num primeiro momento como ilustrador da José Olympio e, posteriormente, como um dos mais atuantes ilustradores desta e de outras editoras brasileiras nos anos seguintes.

Contando 360 páginas, *Paraná Vivo* abriga um número bastante expressivo de imagens, o que se articulava com as diferentes categorias de leitores a que esta produção era destinada. Ao longo da obra, figuram 33 fotografias, tal como 30 ilustrações de Poty Lazzarotto, além da vinheta produzida pelo artista paranaense — um pinhão estilizado —, que abre cada um dos 15 capítulos do livro.

As ilustrações produzidas por Poty Lazzarotto tanto compõem a abertura de todos os diferentes capítulos da obra, como situam-se no desenvolvimento destes. Ao se comparar tais ilustrações ao texto imediato que as sucede, torna-se evidente como as mesmas são altamente acessíveis, fáceis de serem compreendidas; em contrapartida, o texto de Linhares apresenta um léxico mais específico e um desenvolvimento mais complexo. Essa combinação de características novamente aponta para o então público leitor diversificado, para o qual produções como esta eram voltadas nessa época.

Embora o conteúdo dessas imagens, em correspondência com o conteúdo da obra, seja marcado por grande parte das preocupações do governo paranaense da época, a forma manifesta a liberdade do traço característico de Poty Lazzarotto, de orientação moderna. Como em outras produções, anteriores a esse livro, é executado um figurativismo de feição expressionista. O itinerário da carreira de Poty Lazzarotto, assim como as características estilísticas e iconográficas manifestas até ali em sua obra, certamente o aproximaram desse trabalho. Além disso, possivelmente também colaborou para a oportunidade o fato de já ter trabalhado com Temístocles Linhares na revista *Joaquim*, com quem também cultivou laços de amizade.

Como já exposto, nessa época, parte das produções editadas pela José Olympio levavam o acento da brasilidade, ao difundir obras e autores inclinados às feições particulares das diferentes regiões que integravam o Brasil, e que também se inclinavam de alguma forma à abordagem de alguns problemas sociais presentes nessas regiões. Desse modo, essa obra interessava diretamente a José Olympio,

integrando a *Coleção Documentos Brasileiros* da editora como a obra de número 78. Em sintonia com esse fato, Temístocles Linhares também se situava em um contexto intelectual preciso, pois, conforme salienta Bastos (2011), nesse período, no pensamento brasileiro, “o cenário da diversidade cultural das regiões é acentuado como ponto importante da nacionalidade” (BASTOS, 2011, p. 450).

Além desses elementos, como já mencionado, esta obra também interessava diretamente ao governo paranaense da época. Conforme destaca Meucci (2007), no Paraná dos anos 1950, era notável o sentimento característico do clima social desse período no Brasil, marcado pela exaltação diante de uma oportunidade histórica de ascender a uma nova posição no concerto das nações; no Paraná e, especialmente, em Curitiba, a ideia de que o Estado vivia um novo momento “era vivificada com o desenvolvimento da cultura do café no norte pioneiro do Estado” (MEUCCI, 2007, p. 06).

Com efeito, em *Paraná Vivo* são acentuados, por um lado, a história, assim como o próspero potencial agrícola paranaense e, por outro, as políticas que então eram implementadas e o potencial urbano e industrial que o estado teria tanto no presente como, com bem maior vigor, no futuro, como polo de atração do capital privado. Desse modo, este livro articulava-se a uma série de ações promovidas pela gestão de Bento Munhoz da Rocha Neto — que além de governador era membro de tradicional família ervateira local —, como a construção do Centro Cívico e da Praça 19 de Dezembro, quando a retomada das obras de modernização de Curitiba, no início dos anos 1950, materializava uma imagem do poder baseado no desenvolvimento econômico, naquele momento mais ligada à produção cafeeira (CAMARGO, 2007).

Todos os elementos apontados são extensivamente salientados em *Paraná Vivo*. Já no início dessa obra, em diferentes passagens, Temístocles Linhares ressalta o tom das relações entre regiões e nação desse período, salientando a singularidade no presente e, em parte, no passado da experiência social e econômica do estado paranaense, porém sem desvincular tal experiência do fato da mesma florescer no Brasil.

[...] a unidade nacional. Esta ao contrário, para subsistir, precisa se apoiar na diversidade e na variação, moldando-se às transformações que se sucedem nas suas células componentes, indiscutivelmente as grandes forças históricas da nação. Eis a maneira de se afirmar a multiplicidade na unidade (LINHARES, 1953, p. 17-18).

O que ocorreu e está ocorrendo no Paraná, pois, não é um movimento de valorização do critério da região como fim da cultura brasileira. Mas sim valorização desse critério como meio de desenvolvimento cultural, constituindo a sua história um capítulo da história regional do Brasil (LINHARES, 1953, p. 23).

A articulação das relações entre região e nação apresentada em *Paraná Vivo* pode ser melhor abordada a partir das passagens nas quais figuram algumas das personalidades mais citadas nesta obra, entre as quais estão o então governador do Paraná, Bento Munhoz da Rocha Neto e o sociólogo Gilberto Freyre.

Com relação ao primeiro, citado diretamente 5 vezes (mas, sobretudo, indiretamente, em diversas passagens que acentuam as ações governamentais de então), é salientada a iniciativa do governo em ações de caráter modernizador para o Paraná, como a criação de estradas de rodagem que ligavam o sul ao norte do estado, esta então uma região que se notabilizava pela produção cafeeira, assim como o apoio dado a essa produção. Além disso, Temístocles Linhares explicita que possuía a mesma posição que o governador sobre as relações entre o Paraná e o Brasil, ressaltando um discurso do último, ao frisar que ser paranaense é ser brasileiro ao mesmo tempo e que o “Paraná é um resumo do Brasil, uma síntese nacional” (LINHARES, 1953, p. 349).

Conjuntamente a isso, a obra de Linhares se apresenta em conformidade com os interesses do governo estadual da época, ao ressaltar que a economia agrícola e a industrial (esta sendo evidenciada, em especial, pelo potencial hídrico do estado, que poderia futuramente vir a colaborar na produção industrial de energia elétrica em larga escala) poderiam marchar juntas, não sendo incompatíveis, mas sim complementares, o que também era manifesto no discurso oficial da época.

Quanto a Gilberto Freyre, citado diretamente 6 vezes, Linhares exprime a diferença do Paraná para com o nordeste do Brasil, como ao argumentar que, historicamente, no Paraná houve mais um ambiente de aproximação que de separação, diferentemente do que ocorreu no nordeste retratado por Freyre, onde a

cultura da cana-de-açúcar teria aristocratizado o branco e degradado o índio e, sobretudo, o negro. Além disso, apesar de ressaltar essa diferença, Linhares destaca alguma aproximação entre as regiões, como no exemplo do mate paranaense que, para ele, era um tipo de planta voluptuosa como as citadas por Freyre, existentes no nordeste brasileiro.

Com efeito, para Temístocles Linhares, o complexo racial e cultural brasileiro que reflete a miscigenação das três raças formadoras, proposto por Freyre, é plausível até dado momento da história do Paraná, por volta da metade do século XIX. Porém, a partir desta época, tal complexo se modifica, assumindo contornos regionais cada vez mais acentuados devido a chegada de contingentes consideráveis de imigrantes estrangeiros. Para Temístocles Linhares, no estado paranaense teriam se infiltrado outras influências com a chegada dos imigrantes, em especial os alemães que, para o autor, eram sinônimo de virtudes consideradas magníficas, como a tenacidade, a constância, o senso de responsabilidade e a independência (LINHARES, 1953).

Além desses elementos, em *Paraná Vivo* também é descrita parte da história econômica do Paraná, ressaltando diferentes ciclos, como do gado e do mate; e os então contemporâneos ciclos do café, do pinho e do cultivo de cereais.

Em correspondência com o texto de Temístocles Linhares, a substância estética encontrada nas ilustrações feitas por Poty Lazzarotto também se apresentava em sintonia com o tom das relações entre regiões e nação desse período.

Ao longo de *Paraná Vivo*, a representação de cenas com um ou poucos personagens bastante destacados, em primeiro plano ou com certa centralidade no interior de cada ilustração, robustece a impressão da proximidade do artista para com os personagens e a realidade representada. Isso fortalece a impressão de que o artista teria conhecido as diferentes realidades retratadas, ido até elas, visto e vivenciado a cotidianidade das pessoas envolvidas, para depois representá-la; impressão que, de certo modo, espelhava às empreitadas de muitos artistas dessa época, como o próprio Poty Lazzarotto.

Porém, em contraste com isso, dificilmente aparecem caracteres nas imagens que as particularizem demais. Os traços nos rostos dos personagens, por exemplo,

nunca são bem delineados, o que sugere que, se por um lado, há uma proximidade para com a realidade representada, por outro, ela não se esgota em um cenário apenas, podendo ser generalizada para circunstâncias bem mais comuns e abrangentes.

E é nesse sentido que, do ponto de vista estilístico, tal como do iconográfico, as ilustrações de Poty Lazzarotto articularam-se aos interesses em jogo nesse período: por um lado, ao conservar a proximidade para com a realidade vivida em uma dada região, porém sem esgotá-la em si mesma nem a especificando demais, deixando em aberto a possibilidade de uma ligação com outros cenários semelhantes não apenas na região, mas também na nação.

Além disso, nesta obra, na maior parte das vezes, as ilustrações emprestam um valor de legenda, pois figuram antecipando e sintetizando de maneira facilmente compreensível parte dos conteúdos apresentados no texto. Também é possível perceber que algumas ilustrações agregam elementos que não irão figurar explicitamente no texto, desse modo podendo influir na interpretação da obra, agregando a algumas passagens maior expressividade e, mesmo, vivacidade. Desse modo, em ambos os casos pode-se atestar a proposição defendida por Chartier (1990), que argumenta sobre a forma como a imagem atua como produtora de significados, pois, quando colocada junto a um texto, ela é o elemento que o introduz e o identifica, desse modo tornando-se o protocolo da leitura.

As características mencionadas, que figuram nas ilustrações de Poty Lazzarotto, contrastam com o estilo retórico presente na escrita de Linhares, com mais elementos, maior complexidade e, uma ou outra vez, até hermético para o indivíduo não iniciado na história do Paraná, na história do Brasil e/ou nos pressupostos de certas obras da literatura sociológica.

Alguns desses elementos podem ser vistos já na primeira ilustração da obra, que de certo modo antecipa alguns dos elementos que serão fortemente destacados ao longo do livro.

FIGURA 8 – PRIMEIRA ILUSTRAÇÃO DA OBRA PARANÁ VIVO

LAZZAROTTO, P. Ilustração para **Paraná Vivo**, 1953, p.15.

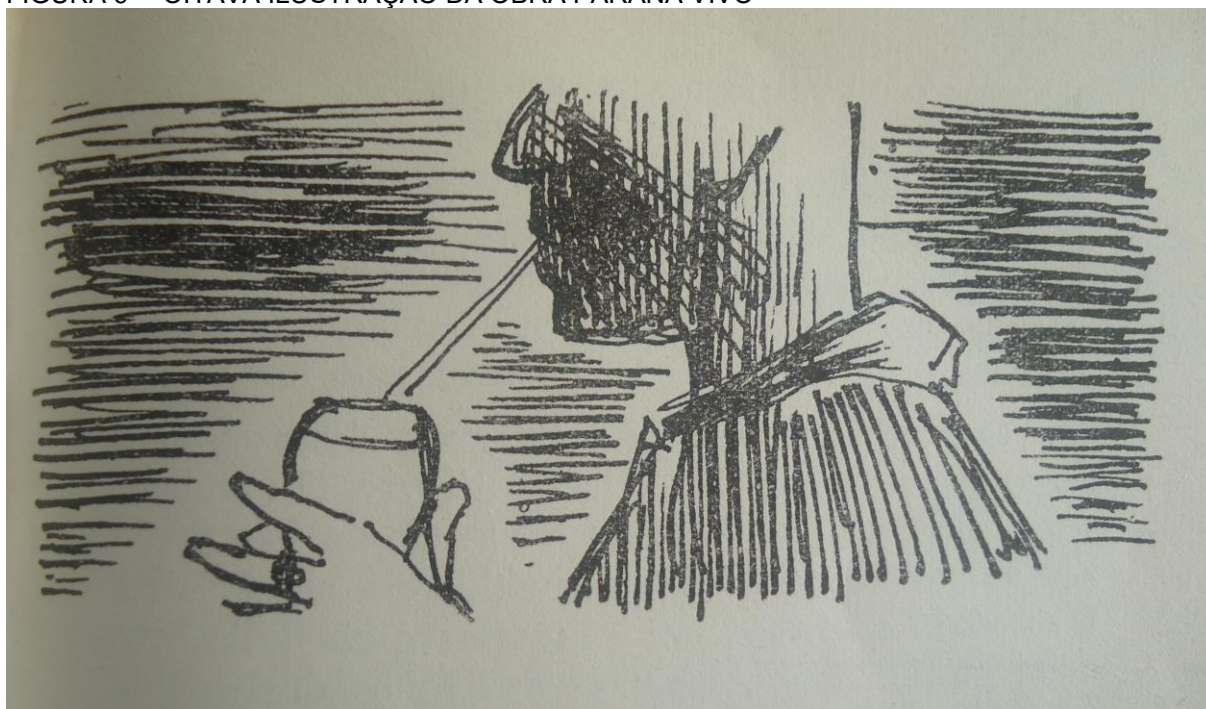
Mesmo antes de iniciar o primeiro capítulo da obra, esta ilustração surge antecipando alguns dos conteúdos que serão apresentados. Nela, destaca-se no centro da imagem um homem, facilmente percebido como um trabalhador rural. Como o texto e as outras ilustrações da obra deixarão perceber, esse homem trabalha em uma região de intensa produção cafeeira, o norte do Paraná.

O homem é representado segurando uma saca de café. Seja pelo tamanho da saca ou pelo porte do homem, de constituição robusta, é expressa uma ideia de força, objetividade e impassibilidade do homem em seu trabalho. Atrás do homem são representados os contornos de uma paisagem rural, no caso o fragmento da imagem de um cafezal. Também atrás do homem, postada ao chão, está uma outra saca de café, cheia, como a que o homem ergue logo acima da cabeça, o que lança a ideia de fartura, tal como será sugerido em diferentes passagens da obra.

Articulando-se ao texto, nessa ilustração, apesar do trabalho que executa, o homem persevera, fitando algum ponto, olhando para a sua frente, o que realça a ideia que será frisada em outras passagens da obra: a ideia de que o estado paranaense deve perseverar com afinho e trabalho no presente para atingir o futuro de crescimento que lhe está reservado.

Se a primeira ilustração exemplifica muitos dos conteúdos explorados no texto da obra, dialogando com o mesmo, alguns dos elementos apontados acima também podem ser vistos em outras ilustrações do livro, como a que abre o quarto capítulo: “Um sistema de valores cordiais”.

FIGURA 9 – OITAVA ILUSTRAÇÃO DA OBRA PARANÁ VIVO



LAZZAROTTO, P. Ilustração para **Paraná Vivo**, 1953, p. 87.

Neste capítulo será descrita a trajetória de produção e exportação do mate no Paraná, uma cultura que predominou nas primeiras décadas do século XX, decaindo a partir dos anos 1930. Já no início do capítulo, Linhares distingue o Paraná do nordeste brasileiro, ao afirmar que não houve no primeiro uma ditadura do mate como houve no Nordeste com a cana-de-açúcar, onde um domínio exclusivo deste produto criou relações de homens e coisas com o seu ambiente físico (LINHARES, 1953).

Apesar disso, Temístocles Linhares destaca como, em solo paranaense, a exaltação de valores cordiais teve no mate um estímulo poderoso. Isso, em virtude das rodas de chimarrão onde se consumia o mate, que estimulavam a sociabilidade, o diálogo e a associação, acalentando mesmo as conversas de negócios. Desse modo, apesar de pontuar a singular fonte da cordialidade encontrada no Paraná, opondo-a à de outra região do país, de certa forma também aproximou um pouco o paranaense do homem cordial, dialogando com a obra de Sérgio Buarque de Holanda.

[...] o mate tem desempenhado papel ativo, favorecendo a cordialidade como elemento já característico de nossa civilização. Aqueles traços de generosidade, acessibilidade, intimidade, lhanza de trato, hospitalidade, foram sem dúvida fecundados e estimulados por ele, através de seu uso, numa região onde tem havido predomínio da imigração. Não foram traços propriamente do caráter brasileiro, mas influência mais da bebida, que veio ao encontro das expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e abundante no brasileiro, como quer Sérgio Buarque de Holanda [...] Assim, a exaltação dos valores cordiais encontrou no mate um estímulo poderoso e sob tal aspecto o homem rural paranaense, sobretudo, nada fica a dever a seus irmãos de outros Estados onde mais se acentuem tais sentimentos de forte espírito comunitário. (LINHARES, 1953, p. 92-93).

Embora Linhares tenha acentuado o mate como fonte de estímulo ao convívio social, Poty Lazzarotto contradiz um pouco o conteúdo apresentado ao retratar apenas um indivíduo na imagem. Todavia, em vista de ser uma imagem bastante aproximada, só contemplando um fragmento da cuia, da bomba e só uma parte do rosto do indivíduo que consome a erva mate, não é possível dizer que Poty retratou intencionalmente o indivíduo sozinho, sendo mais correto afirmar que ele frisou retratar em pequena escala o ato do consumo do mate.

Como em outros capítulos, é possível relacionar facilmente a ilustração apresentada ao conteúdo textual. Além disso, pode-se dizer que Poty Lazzarotto apresenta aos olhos do leitor os elementos com que tipicamente se consumia a erva mate no Paraná, visto que Linhares, apesar de falar um pouco a respeito da forma como se consumia a erva, não descreveu em detalhe tais elementos, sendo estes melhor exemplificados na ilustração.

Não obstante Poty Lazzarotto ter pormenorizado um pouco, é preciso notar que, como em outras ilustrações dessa obra, ele não particulariza demais os

elementos. Apesar de representar de forma inteligível e explícita uma prática regional, o rosto do indivíduo não é mostrado por inteiro, não sendo possível identificá-lo diretamente como um imigrante, por exemplo. Além disso, não existem mais elementos regionais no interior da composição. Desse modo, a ilustração dialoga com o texto: se em ambos é possível perceber certos elementos regionais, também não é dado apenas espaço a esses elementos, o que poderia obstruir o argumento que permeia toda a obra de Linhares. Como dito, esta enfatiza a região como meio de desenvolvimento cultural, sendo a sua história um capítulo da história regional do país. Embora esta obra se incline a certas marcas regionais em específico, caso o texto ou as ilustrações focassem apenas no conteúdo regional, não haveria a possibilidade para o diálogo que permite integrar região e nação, ou tal integração soaria estranha e artificial demais.

Em síntese, é como se as ilustrações de Poty Lazzarotto evocassem a seguinte mensagem: “esse é um Brasil diferente, mas também é Brasil”.

Além dos elementos mencionados, também é possível perceber um outro componente fundamental, revelado a partir da análise das imagens e da articulação destas com o texto.

No capítulo intitulado “Sob a ronda da dor e da miséria”, Linhares aborda os problemas sociais vividos pelas populações situadas em algumas das localidades rurais mais desprovidas de serviços como saúde, educação e saneamento básico no Paraná. Apesar disso, também enaltece as ações do governo da época, materializadas através da Fundação de Assistência ao Trabalhador. Segundo o autor, este órgão dispunha de equipes de especialistas que se dirigiam periodicamente àquelas localidades, a fim de minimizar os males decorrentes da falta de conhecimentos sobre saúde ou higiene, por exemplo, ou a carência de serviços públicos.

Um dos serviços enaltificados por Linhares como pouco presentes na vida rural e melhor ofertado mediante a Fundação foi o de assistência médica. Todavia, apesar de pontuar alguns dos males a que parte da população rural paranaense estava exposta, não há grande expressividade na argumentação do autor ou a descrição de cenas que possam melhor evocar os males mencionados.

Em contrapartida, a ilustração produzida por Poty Lazzarotto para este capítulo é provida de um intenso acento dramático.

FIGURA 10 – VIGÉSIMA QUARTA ILUSTRAÇÃO DA OBRA **PARANÁ VIVO**



LAZZAROTTO, P. Ilustração para **Paraná Vivo**, 1953, p. 261.

Nessa ilustração, há uma mulher postada ao chão, de joelhos, sendo flagrante o seu acometimento pelo grave mal-estar que a fez cair. É conferida forte dramaticidade à cena devido tanto à maneira como a mulher é retratada, com todas as evidências de um frágil estado de saúde, como por uma segunda mulher, em pé e próxima à primeira, que se inclina à esta, apresentando-se com gestos bastante apreensivos, segurando o seu próprio vestido à altura da barrida e levando a mão ao rosto — um típico sinal de horror e surpresa —, como é possível entrever apesar desse rosto não aparecer.

O contraste entre os tons usados na composição também fortalece tais impressões. O branco que marca a mulher em pé — que sugere levemente a ideia de saúde — contrasta com o preto da mulher doente que, inclusive, domina quase toda a cena.

Desse modo, esta ilustração confere um acento expressivo e dramático ao capítulo que não encontra paralelo com o texto. Conferindo, além do poder de

síntese e de fácil apresentação já mencionados, uma emotividade consideravelmente mais capaz de sensibilizar o leitor da obra para a situação das pessoas que viviam os problemas sociais destacados por Temístocles Linhares.

Assim, pode-se aventar que a arte de Poty Lazzarotto tenha passado a interessar às editoras do período também pela capacidade de conferir uma plástica expressividade a certas obras, o que ajudava a tornar mais atrativas a certos perfis do público leitor textos com uma linguagem mais complexa, menos expressiva e mais técnica.

Com efeito, mediante a análise das ilustrações apresentadas, é possível afirmar que, se por um lado, a obra de Linhares apresenta contornos de uma complexa análise inclinada a um certo determinismo geográfico e cultural, por outro, as ilustrações produzidas por Poty Lazzarotto colaboram antecipando a síntese de algumas passagens da obra, acentuando determinados elementos, simplificando-os, mas tornando-os também mais inteligíveis; embora essas mesmas ilustrações também pudessem abrigar uma linguagem artística mais complexa e rica em elementos.

O trabalho de Poty Lazzarotto certamente interessou a José Olympio naquele momento e interessaria nos anos seguintes, devido ao público leitor que a editora atingia e visava a atingir, que ia desde o tradicional consumidor de obras literárias ao indivíduo que pela primeira vez passava a consumir obras que integravam coleções como essa. Além do fato das ilustrações emprestarem inteligibilidade ao livro, colaborava ainda mais para que se destacasse o potencial de ilustrador de Poty nesse trabalho o fato de também emprestarem maior plasticidade à obra, concedendo vivacidade a algumas passagens, imprimindo o poder imaginativo do artista, possivelmente com o intuito de tornar a obra mais atrativa não apenas para os envolvidos em sua produção, como para o leitor a que a mesma se destinava.

Nesse sentido, vale ressaltar que o figurativismo expressionista manifesto nas obras de Poty Lazzarotto tem um componente fundamental, que, apesar das diferentes fases que marcam sua trajetória artística, se manterá: a presença do ser humano.

Em *Paraná Vivo* isso se torna evidente, pois, das 30 ilustrações mencionadas, apenas em 5 o ser humano não é diretamente retratado. Certamente, a presença

constante do ser humano permitia a Poty exprimir com maior vigor e de maneira aberta a sua visão subjetiva sobre os acontecimentos que retratava, concedendo expressividade a tais cenas. Possivelmente, essa foi também uma das características que o aproximaram da José Olympio, e que fizeram com que esta e outras editoras se interessassem por sua contribuição especializada nesse período e nos anos seguintes, pois, vale lembrar, alguns nomes da configuração de artistas modernos interessavam como ilustradores ou capistas para os departamentos de arte dessas empresas culturais, como Goeldi e Portinari, o que evidencia a preferência pelo estilo moderno e, em alguns momentos, expressionista. Tal fato deixa transparecer as oportunidades que um artista como Poty poderia ter nesse ramo profissional, no qual atuavam também vários de seus amigos, o que provavelmente também o favoreceu em algumas ocasiões.

Por fim, vale ressaltar como alguns dos elementos estéticos mencionados seriam fundamentais para a carreira de Poty Lazzarotto nos anos seguintes. Nesse período, ele iria ilustrar obras de autores especializados em tramas situadas em dadas regiões do Brasil, como Raquel de Queiróz, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, entre muitos outros. Produções em que estariam presentes várias particularidades regionais e diversos problemas sociais.

2.4 O ocaso do tradicional ofício de ilustrador no Brasil

Apesar de ilustrar obras de nomes consagrados da literatura brasileira e trabalhar para algumas das principais editoras do país, como a José Olympio e a Civilização Brasileira, a trajetória artística de Poty Lazzarotto sofrerá oscilações consideráveis. O número vultoso de títulos ilustrados nos anos 1950 e 1960 não se manterá nas décadas seguintes.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que, em grande medida, as oscilações presentes na trajetória artística de Poty Lazzarotto acompanharão as mudanças que irão ocorrer no mercado editorial brasileiro, em especial para as principais editoras do país, como a José Olympio.

Em 1960, esta era uma próspera empresa com capitais na Bolsa; em 1964, com o apoio dos poderes de plantão, a editora construiu nova sede, um prédio de cinco andares na zona nobre do bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro (SORÁ, 2010). Nesse momento, a editora apresentava traços semelhantes aos de outras empresas do período, como um amplo espaço físico, que abrigava muitos trabalhadores, concentrando em seu espaço grande parte das funções necessárias ao ciclo produtivo de suas mercadorias. Além disso, tal como outras empresas desse período, a editora estava dividida em grandes departamentos controlados de modo burocrático, com carreiras relativamente estáveis (e funcionários que, como em tantos outros casos, trabalhavam para empresas como esta por décadas a fio), elevada especialização funcional e hierarquia rígida, esta sendo visível mediante a verticalidade com que as decisões eram tomadas por seu fundador, José Olympio.

Com a crise dos anos 1970, no Brasil e em muitos outros países, diversas empresas com esse perfil passaram por um processo de intensa reestruturação. No caso da editora José Olympio, a situação não foi diferente. Nessa época, a mesma passou por vários problemas financeiros, que em poucos anos fariam a empresa sucumbir. Desse modo, a editora passou a subsistir graças apenas ao apoio dado pelo Governo Federal da época, como demonstra uma das cartas destinadas ao editor José Olympio. Nessa carta, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico lançava as bases para adquirir e sanear a editora.

Sr. Presidente. Através de todo o processo que culminou com a Intervenção do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico na livraria José Olympio S.A., o Governo Federal expressou diversas vezes a preocupação de preservar a empresa pelo que esta representou e representa no cenário cultural da nação, verdadeira instituição cultural que é. Por preservação da José Olympio entendemos manter ativo o seu catálogo de autores nacionais da literatura, transformá-la numa empresa economicamente viável e atuante no mercado editorial. O plano que será exposto a seguir procurará atender a essas premissas básicas, assim como o desejo já expresso pelo Governo de devolver às mãos do seu fundador a empresa sem que haja prejuízo nesta operação para o erário público.⁷⁴

⁷⁴ Governo Federal. **Carta para José Olympio**. Brasília, 12 mai. 1980, 5 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, fundo arquivístico de José Olympio, Rio de Janeiro/RJ.

A intervenção do governo não surtiu resultado e a situação se agravaria em 1983, quando a editora foi comprada pelo empresário Sérgio Henrique Gregori e pela empresa Xerox, tendo seu espaço físico comprimido (SORÁ, 2010). Esse fato, por sua vez, correspondeu à profunda reestruturação mencionada, mediante a qual passou a vigorar o modelo produtivo toyotista, que, por oposição aos modelos produtivos anteriores, presava por uma empresa de espaços mais restritos, com o mínimo de estoques.

A comparação entre o mesmo contrato de Vinicius de Moraes enfatizado neste capítulo, de 1949, e um outro do mesmo poeta, datado de 1980, permite perceber algumas das alterações que ocorreram ao longo do tempo no universo editorial do país e, em especial, para a editora José Olympio e o ofício de ilustrador.

Se, ao fim dos anos 1940, a antologia de Vinicius de Moraes teria uma tiragem de 22.000 exemplares e seria viabilizada por um contrato com prazo renovável de cinco anos, em 1980, o contrato frisava que as “edições objeto do presente contrato serão publicadas em tiragens nunca inferiores a 3.000 (três mil) exemplares e o seu número obedecerá às conveniências do mercado”.⁷⁵

Além disso, nesse, como em outros contratos dessa época, não há menção às ilustrações que, em decênios anteriores, eram elementos que quase sempre apareciam nessas obras, o que permite visualizar a restrição de oportunidades para os profissionais da ilustração. Com efeito, a comparação entre alguns dos contratos dos poetas e romancistas ainda ligados à editora José Olympio ao final dos anos 1970 e nos anos 1980, permite perceber como a ilustração, que em décadas anteriores tinha um papel destacado, tornou-se um termo de menor menção.

Aos problemas pelos quais passou a editora José Olympio correspondeu a depressão que já abatia seu fundador nos anos 1970, agravando-se nos anos seguintes, quando o mesmo faleceu. Raquel de Queiroz, romancista que por anos escreveu para a José Olympio e cultivou laços de amizade com o seu fundador, conta um pouco sobre isso.

⁷⁵ **Contrato que fazem entre si a Livraria José Olympio Editora S. A., e Vinicius de Moraes para a edição do livro SELETA EM PROSA E VERSO de sua autoria.** Rio de Janeiro, 06 fev. 1980, 3 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, fundo arquivístico de Vinicius de Moraes, Rio de Janeiro/RJ.

Eu acho que o José Olympio ficou pobre, uma das razões, porque ele jogava muito. Perdia muito no jogo. [...] Quando José adoeceu ficou morando sozinho naquele apartamento da Glória. A casa praticamente vendida, ele já bastante doente [...] A vida dele era a editora. Com a morte da editora... (QUEIROZ, 1997 *apud* SORÁ, 2010, p. 21)

As dificuldades experienciadas pela editora José Olympio, assim como outras empresas culturais situadas no mercado editorial brasileiro, não são elementos isolados. Muitos outros eventos estão entrelaçados a eles, como a própria restrição de oportunidades para os ilustradores; embora esta restrição também, em parte, se articulasse às próprias mudanças no plano técnico da produção editorial.

Após os anos 1970 e com maior intensidade nos anos 1990, o desenvolvimento tecnológico das gráficas, das técnicas de impressão, de reprodutibilidade e da arte dos materiais passou a demandar menos a contribuição especializada dos antigos chefes de arte e ilustradores, e consideravelmente mais o saber de outros profissionais, como o designer gráfico. Paulatinamente, este profissional passou a ocupar-se ora da parte gráfica, ora das ilustrações das obras, às vezes sendo um mesmo indivíduo responsável por ambas, agregando uma gama de funções e conhecimentos, em especial os de ordem técnica e tecnológica, que os antigos artistas ligados a esse trabalho não manejavam. Além disso, esse profissional, que frequentemente vendeu e vende seu trabalho de forma terceirizada, agrega em suas práticas a flexibilidade que um mercado célere e competitivo passou a exigir.

Em nível mais amplo, todas as mudanças descritas acima, que atingiram diretamente o tradicional ofício de ilustrador, interligaram-se às dinâmicas macro vivenciadas pelo Brasil e pelo sistema econômico mundial nesse interim. Ao fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, instaurou-se uma dinâmica de transformações radicais no país devido às turbulências vivenciadas pelo mercado internacional de crédito, fator que impulsionou o endividamento não só do Brasil, mas de vários outros países.

Esse movimento atingiu a capacidade de autofinanciamento do capital produtivo nacional. Conectando-se a essa dinâmica, nos anos 1980 e 1990, o processo conhecido como “terceirização” desenvolveu-se em muitas empresas. Desse modo, como em outras partes do mundo, boa parte das funções dessas empresas tornaram-se externas, ficando essas mesmas empresas responsáveis

apenas por funções mais lucrativas, não sendo tão incomum que mesmo suas atividades-fim fossem terceirizadas. Além disso, esse novo modelo intensificou uma onda de expansão tecnológica ramificada em alguns domínios, principalmente a informática.

A esse modelo estavam ligadas as transformações mencionadas linhas atrás, concernentes à onda de desenvolvimento tecnológico que colaborou na crescente substituição dos tradicionais ilustradores pelos designers gráficos. Além disso, a crescente flexibilização das relações de trabalho formará um cenário diverso do visto em meados do século XX no Brasil. Esse complexo processo colaborou para extirpar determinados ofícios e limitar consideravelmente as oportunidades profissionais para outros. No caso, a gradual substituição dos chefes de arte e ilustradores pelos designers gráficos é apenas um elo desse imenso processo. Com efeito, a nova onda tecnológica se desenvolveu de modo a destruir diversas outras atividades tradicionais, nas quais passou a ser privilegiado um perfil de trabalhador semelhante ao do designer gráfico: menos especializado e mais polivalente, que ocupa não uma, mas um conjunto de funções, sabe utilizar as novas tecnologias e vende seu trabalho de modo terceirizado.

Em correspondência com essa imensa cadeia de eventos, o tradicional ofício de ilustrador ficou cada vez mais recluso à produção de edições de luxo e outras obras ocasionais.

Para a compreensão da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba, é preciso compreender, em primeiro lugar, como a mais assídua presença do artista em sua cidade natal — a partir dos anos 1970, com maior frequência nos anos 1980 até culminar em seu retorno, em 1990 — correspondeu, entre outros fatores, à queda na demanda de trabalhos como ilustrador.

Além dos contratos dos escritores, a comparação relativa ao número de obras ilustradas ou cujas capas foram feitas pelo artista paranaense revela como sua trajetória profissional articulou-se às oscilações descritas.

Conforme denso levantamento realizado por Nunes (2015), que cotejou uma miríade de fontes e autores, os títulos com capas ou ilustrações intertextuais ou de frontispício feitas por Poty Lazzarotto totalizam 267 obras, sendo destacadas as seis décadas em que o artista se dedicou ao ofício de ilustrador.

A partir da análise dos dados levantados por Nunes (2015), é possível perceber que, apesar de trabalhar como ilustrador ao longo de seis decênios, metade da produção de Poty Lazzarotto concentrou-se apenas em dois: os anos de 1950 e 1960. Desse modo, nos anos 1940, Poty fez apenas quatro trabalhos eventuais, nos anos 1950 fez 61, na sequência, 72 nos anos 1960, tendo uma queda considerável na década de 1970, quando fez 28 trabalhos. Nos anos 1980 e 1990, ilustrou, respectivamente, 47 e 37 títulos, porém sem atingir o expressivo montante das décadas de 1950 e 1960.

Poty Lazzarotto jamais deixou em absoluto de ilustrar, mas vivenciou a queda na demanda e no valor monetário recebido por seu trabalho especializado. Com essa queda, o artista paranaense inclinou-se mais à produção de murais, painéis, vitrais e outros monumentos, que foram realizados sobretudo em Curitiba, mas também em outras cidades do Brasil e países do mundo.

Ao mesmo tempo, a mais efetiva produção dessas obras em Curitiba, a partir dos anos 1970, também se articulou à mais otimista recepção de sua obra na cidade, a partir da segunda metade dos anos 1960. Em parte, esta se deu junto a outros artistas da capital paranaense, o que teve na fachada do Teatro Guaíra, em 1969, um marco; em parte, pelas novas relações que floresciam entre Poty e a futura elite política da cidade, em especial com o jovem arquiteto Jaime Lerner. Esta relação se iniciou em 1966, com a parceria de ambos para a realização do mural situado na Praça 29 de março.

Com o passar do tempo, as obras que primeiro foram realizadas para o poder público, por motivos que serão a partir de agora explorados, também chamariam a atenção do setor privado, este que se tornaria o principal promotor desses trabalhos.

Mais uma vez, a trajetória de Poty Lazzarotto constitui um *locus* privilegiado para se abordar as dimensões macro e micro, que se articulam em um mesmo processo social.

CAPÍTULO 3 – ÍCONES PARA UMA CIDADE-MODELO, ECOLÓGICA E ESPETACULAR

Ao se analisar o número de murais, painéis, vitrais e outros monumentos com os quais Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba, alguns dados chamam atenção, como o número expressivo dessas obras e o fato da maior parte delas ter sido produzida ao final da vida do artista paranaense, nos anos 1990.

Estes dados levam à seguinte indagação: por que a demanda e a produção dessas obras aumentaram de forma tão expressiva nesse período? Questão que nos inclina a analisar as relações estabelecidas entre o artista e a elite política de Curitiba ao longo do tempo, tal como a traçar o funcionamento particular à configuração social formada por membros dos dois setores mais dependentes da contribuição especializada de Poty Lazzarotto, situados no empresariado local e no poder público.

Na sequência, considerando ainda a mencionada indagação, será dada atenção a hierarquia dos desejos e interesses do experiente Poty Lazzarotto.

Articulando-se às partes anteriores, serão considerados alguns argumentos oportunizados pelo método combinatório denominado Análise do Espaço de Propriedades. Tal método permite levantar a seguinte indagação: por que a imagem comumente difundida de Poty Lazzarotto (no discurso assumido pelo poder público, pela mídia, pelo próprio artista e mesmo por alguns trabalhos acadêmicos) aponta para um artista cujos painéis e murais feitos em Curitiba estão sobretudo ligados ao poder público local, compõem a paisagem urbana da cidade e são formados sobremaneira por símbolos regionais, quando a análise das obras desse gênero aponta mais para uma outra imagem?

Esta questão será o mote para a parte final deste trabalho, na qual será acionada uma análise inclinada a algumas obras — considerando a substância estética das mesmas — e articulada à dinâmica das redes sociais formais e informais de poder em que estas obras foram gestadas. A análise circunstanciada destas produções permitirá tematizar as duas questões elencadas ao longo do capítulo.

3.1 – A cidade como processo

Ao se adotar uma perspectiva processual, a obra e a trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba passam a constituir um *locus* privilegiado para se observar os intercâmbios, alianças, permanências e mudanças inscritas no funcionamento de algumas redes formais e informais de poder, ao longo do tempo. Em simultâneo, é possível descortinar todo um conjunto a um só tempo complexo e dinâmico de mudanças que se interligam, indo desde a atmosfera política à esfera da arquitetura urbana, revelando mesmo neste último domínio tanto diálogos pontuais, como fluxos culturais e fenômenos sociais mais amplos.

No período 1943-1970, a atmosfera econômica, demográfica, política e, em especial, a arquitetura urbana de Curitiba passaram por sensíveis mudanças, que irão contrastar com o período posterior a este. No início dos anos 1940, houve o começo do processo de implementação do Plano Agache (1943), inspirado por uma leitura particular das ideias do arquiteto, urbanista e escultor naturalizado francês Le Corbusier (1887-1965), cujos livros, projetos e obras arquitetônicas impulsionaram o movimento moderno de características funcionalistas no âmbito da arquitetura urbana.

Em Curitiba, a ousadia e viabilidade do Plano Agache foram possíveis, em parte, devido ao expressivo aumento na arrecadação municipal, que, de 1936 a 1941, saltou da casa dos Cr\$ 6 milhões para quase Cr\$ 10 milhões, efeito de diversos fatores, entre eles o aumento e diversificação das atividades econômicas registradas na cidade. Um dos termômetros mais fiéis destas, a construção civil, também sinalizava em tal direção, sendo que, no período 1932-1941, o número de edifícios da capital paranaense aumentou mais de 50%, indo de 353 para 539 construções⁷⁶.

Desse modo, tanto a viabilidade financeira quanto uma certa urgência na implementação do Plano Agache correspondiam ao rápido crescimento do município, que vinha acompanhado de diversos problemas. Entre eles, o de possuir uma pequena área central com elevada densidade demográfica. Nessa época, a rua

⁷⁶ BOLETIM BIMENSAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA: novembro/dezembro 1943. Curitiba: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1943. IPPUC — Setor de Documentação, Curitiba/PR.

15 de Novembro, via principal da cidade, era demasiado estreita para o fim a que se destinava, e a Praça Tiradentes, palco diário de intensa circulação de transeuntes, ainda não possuía forma definida.

Nesse contexto, em 1943, a administração pública municipal definia seus três principais problemas como sendo o saneamento, o tráfego urbano e a necessidade de órgãos funcionais. Com o Plano Agache, principalmente o último problema era contemplado, pois se concedia importância aos órgãos funcionais, que deveriam então distribuir-se em diversos centros, destacados para cada uma de suas funções, como a administrativa, a militar, a universitária, a social etc.,

de maneira que as atividades do homem em cada um, se harmonizem para constituir um conjunto, tendo por cúpula o Centro Cívico ou Administrativo órgão de comando, sede do governo do Estado. As atividades de cada um desses centros funcionais constituirão a vida da cidade.⁷⁷

Além desses elementos, também figurava entre os problemas da cidade o fato da mesma carecer de espaços de lazer e parques, sendo que o Passeio Público, situado no centro, por suas dimensões, sequer poderia ser considerado um parque.

Com o passar dos quase trinta anos seguintes, houve uma série de mudanças inclinadas à implementação e atualização do Plano Agache, todavia, alguns problemas também permaneceram. Por um lado, assim como outras cidades do mundo no século XX, Curitiba se organizou com ênfase na funcionalidade de alguns órgãos públicos, assim como pela manutenção de construções pensadas para contemplar amplas coletividades e um futuro de dimensões demográficas exponenciais. Por outro, em virtude das diretrizes adotadas, realizações de ordem estética ou não funcionais, assim como o cultivo de parques, espaços verdes ou aparelhos ligados à cultura ou ao lazer não figuravam entre os principais problemas contemplados nas ações do poder público municipal.

O Plano diretor de 1965, coordenado pelo engenheiro Luiz Armando Garcez, aponta para cada um desses elementos. Nele, também é destacado um projeto com

⁷⁷ BOLETIM BIMENSAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA: novembro/dezembro 1943. Curitiba: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1943. IPPUC — Setor de Documentação, Curitiba/PR.

vistas a se obter condições de intensa industrialização da cidade, visando a galvanizar atividades produtivas que pudessem acelerar o desenvolvimento.

[...] a elevação geral da economia regional e a presença de um mercado que atingirá três milhões de habitantes antes do final do século, criam a infraestrutura social e econômica e armam o dispositivo para a grande eclosão do progresso que aguarda Curitiba.⁷⁸

Também em sintonia com o clima social desse período está uma das declarações do então prefeito Ivo Arzua, cuja gestão durou de 1962 a 1967, que fez a seguinte afirmação:

Não é nossa preocupação embelezar a cidade para oferecer uma falsa aparência. Estamos apenas acolhendo, dentro da realidade, um programa concebido pelas outras gestões anteriores, como é o caso do Plano Agache. [...] A cidade cresce de forma vertiginosa. Suas estruturas não comportam o fluxo dinâmico da constante evolução. O problema de trânsito está a exigir medidas imediatas.⁷⁹

Durante o período 1943-1970, embora Poty Lazzarotto jamais tenha deixado de visitar amigos, conhecidos e familiares em Curitiba, além de, em alguns momentos, trabalhar em algumas produções que figuram em propriedades particulares, empresas, no espaço público livre ou no restrito, é possível perceber que não houve um número expressivo de painéis ou murais realizados em Curitiba em comparação com as décadas posteriores a este período, principalmente os anos 1990, quando o artista passará a produzir com bem mais intensidade na capital paranaense. Dos anos 1970 em diante, o grupo político que passará a figurar à testa da prefeitura da cidade mudará pouco e manterá algumas ligações com um certo grupo mais tradicional da política paranaense, nucleado pelo Governador Ney Braga (1917-2000); no entanto, também haverá algumas mudanças de enfoque, que estão na raiz de algumas das oportunidades e da valorização experienciadas por Poty Lazzarotto.

⁷⁸ PLANO DIRETOR DA REGIÃO DE CURITIBA — Estudo Preliminar. Curitiba: Serviço de Relações Públicas da URBS, 1965. IPPUC — Setor de Documentação, Curitiba/PR.

⁷⁹ ARZUA, Ivo. Prefeito anuncia que bairros serão melhor atendidos. **Diário do Paraná**, Curitiba, 25 mar. 1965, p. 09. Hemeroteca Digital Brasileira, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

Esse movimento começou a ocorrer após a primeira nomeação do arquiteto Jaime Lerner para a prefeitura da cidade (1971-1975). Com efeito, as realizações empreendidas na primeira gestão de Lerner, seguidas pela gestão de Saul Raiz (1976-1979) — pertencente ao mesmo grupo político — e novamente por Lerner (1979-1983), destacaram-se, em parte, pela forma como contrastaram com o período 1943-1970, ainda que tenham conseguido implementar projetos idealizados neste último período, como a Cidade Industrial de Curitiba — CIC, que atraiu diversos empreendimentos industriais nacionais e internacionais para Curitiba.

No entanto, por oposição ao período 1943-1970, houve a valorização e criação de certos aparelhos voltados ao lazer, como parques, além de alguns aparelhos culturais, sendo marca deste período a criação da Fundação Cultural de Curitiba, em 1973, e a revalorização do Largo da Ordem como um espaço cultural e histórico da cidade, onde aquela está desde então situada. Além disso, nos anos 1970, houve o início da implementação de ações urbanísticas que materializaram uma nova configuração urbana, que renderia à Curitiba e ao grupo político que a dirigia nesse período grande destaque no domínio do planejamento urbano.

Em certa medida, o contraste entre os períodos destacados inscreve-se não apenas em nível local, mas também em um contexto mais amplo, marcado pela oposição entre duas vertentes no domínio da arquitetura urbana, que foram promotoras de certas problemáticas urbanísticas. De um lado, houve os intercâmbios estabelecidos com o ideário de Le Corbusier, que marcou diversas cidades do mundo, principalmente na primeira metade do século XX; do outro, os diálogos posteriores a esta época, muitas vezes alinhados com o ideário do urbanista norte-americano Kevin Lynch (1918-1984). Este ideário floresceu durante e após os anos 1960, quando o ambiente urbano das metrópoles modernas passou a demandar outras escalas e formas de comunicação, para além da então rotinizada arquitetura funcionalista (DUARTE & DE MARCHI, 2006).

Com efeito, é possível perceber um certo diálogo entre algumas ideias de Lynch e as concepções da nova elite política, em especial do arquiteto, urbanista e prefeito Jaime Lerner, pois algumas noções implementadas em Curitiba apresentam grande semelhança com as ideias propostas em *A imagem da Cidade*. Este é um livro emblemático de Lynch, publicado originalmente em 1960, que se sintonizou a diversas críticas vindas do domínio da política, da própria arquitetura e mesmo das

artes. Tais críticas eram dirigidas ao modelo arquitetônico modernista/funcionalista, inspirado nas ideias de Le Corbusier, mais voltado a grandes coletividades e com construções mais homogêneas, não inclinadas a salientar a identidade das cidades onde figurava.

Entre as ideias de Lynch que se aproximam das implementadas em Curitiba, estão a noção de centro histórico, a ideia de se valorizar a experiência individual da cidade e a atribuição de valor aos dados visuais, tal como, especialmente, a noção da oportunidade de

transformar o nosso mundo urbano numa paisagem passível de imaginabilidade: visível, coerente e clara. **Isso vai exigir uma nova atitude de parte do morador das cidades e uma reformulação do meio em que ele vive. As novas formas, por sua vez, deverão ser agradáveis ao olhar, organizar-se nos diferentes níveis no tempo e no espaço e funcionar como símbolos da vida urbana [...]** Acima de tudo, se o ambiente for visualmente organizado e nitidamente identificado, o cidadão poderá impregná-lo de seus próprios significados e relações. **Então se tornará um verdadeiro lugar, notável e inconfundível.** (LYNCH, 1997, p. 101-102, grifos nossos).

Tal ideário apresenta íntima sintonia com a campanha lançada no primeiro mandato de Lerner como prefeito, de integrar o indivíduo à Curitiba, de fazer o curitibano ter orgulho de si e de sua cidade, de propor, em termos simbólicos, que cada curitibano se tornasse um urbanista e com algumas das ideias mais destacadas por Lerner, que mesmo atualmente ainda são bem definidas pelo urbanista.

Eu digo ainda que a identidade é um dos componentes mais importantes da qualidade de vida. Mais do que boa infraestrutura, bons equipamentos, é muito importante a pessoa se sentir parte, fazer parte, eu acho que isso é um componente fundamental da identidade curitibana, da identidade de qualquer pessoa numa cidade. E o papel do prefeito é fazer com que as pessoas façam parte disso. (LERNER *apud* FARIA, 2015, grifo nosso).

Uma cidade além de ser funcional, de fazer com que seus habitantes desfrutem das maravilhas da civilização, precisa ser bonita. Sim, a beleza também como profilaxia. [...] [As diversas faixas que poluem visualmente as paisagens de Curitiba] **Acabam transformando nossas paisagens em uma imensa quermesse sem identidade nem propósito. Quando estávamos cuidando do urbanismo, havia medidas legais que**

proibiam esse hábito e equipes que retiravam as ataduras que cobriam o panorama. (LERNER, 2014, p. 123, grifos nossos).⁸⁰

Com relação à faceta cultural empreendida pela gestão do período 1971-1975, pode-se perceber, em concordância com Oliveira (2000), a valorização da memória e cultura de certas etnias culturais imigrantes, principalmente italianos, poloneses e alemães.

[...] a celebração dos valores alemães, poloneses e italianos — os mais privilegiados pela política vigente — também fazia parte, indiretamente, do projeto de “modernização” urbana, pela associação recorrentemente feita na cultura nacional entre progresso e imigração européia. Cabe destacar que esse esforço de celebração dos valores das etnias mencionadas continua rendendo lucros, haja visto a sua importância na veiculação da imagem da cidade como “europeia”, de “primeiro mundo” etc. (OLIVEIRA, 2000, p. 54).

No entanto, a celebração dos valores ligados a essas etnias culturais também sustentava uma imagem que ia na contramão do discurso assumido pelo poder público, de uma “Curitiba de todas as gentes”. Para perceber isso é necessário frisar como a construção dessa imagem deixou de fora outras frações da população da cidade e de sua história, como negros e indígenas, minimizando suas presenças. Dessa forma, pode-se questionar se a construção da imagem do curitibano empreendida por esse grupo político era inclusiva o suficiente, por não contemplar certas frações da cidade e a pluralidade de sua população. Tal fato se assemelha ao que ocorrera em outros momentos da história da cidade e do estado, quando a presença de certas frações da população foi também minimizada e, em alguns momentos, mesmo obliterada.

Com relação aos elementos mencionados até aqui, pode-se afirmar que, durante os anos 1970, as mudanças promovidas pelas ações e ideias do grupo

⁸⁰ Possivelmente, Jaime Lerner travou contato com as ideias de Lynch em seu intercâmbio em Paris, no início dos anos 1960, quando as mesmas ganhavam evidência na capital francesa. Como dito, por volta dessa época, as críticas dirigidas à arquitetura funcionalista também ganhavam corpo em outros meios. Um desses exemplos se dá com o filme *Playtime*, dirigido por Jacques Tati, de 1967, que se passa em Paris, e teve grande ressonância nessa época. Nessa produção, senhor Hulot, o protagonista, vaga por uma Paris sem identidade (somente por um breve reflexo em uma porta, em que figura ligeiramente a Torre Eiffel, é possível saber que se trata de Paris), formada por uma arquitetura funcionalista sem traços de humanidade, que gera as situações mais desconfortáveis para o indivíduo.

político situado no poder público municipal passavam a valorizar Poty Lazzarotto e sua obra.

Uma dessas mudanças foi manifesta em entrevista informal realizada com o arquiteto José Maria Gandolfi, que figurou no grupo político nucleado por Jaime Lerner e foi secretário do meio ambiente nos anos 1980. Nos anos 1970, 1980 e 1990, Gandolfi revelou ter indicado Poty Lazzarotto para várias obras, como painéis e vitrais, isso em virtude de uma característica que, segundo o arquiteto, marcava Curitiba: a ausência de obras de arte que ocupassem ou não a paisagem urbana. Tal passagem da fala de Gandolfi articula-se ao planejamento arquitetônico urbano anterior aos anos 1970, que não era norteador pelo embelezamento da cidade, tendo um número discreto de realizações de ordem estética, estas mais episódicas, como as obras realizadas na Praça 19 de Dezembro, nos anos 1950.

Além de serem valorizados na rede formada por membros da nova elite do planejamento urbano da cidade, o personagem e a obra de Poty Lazzarotto sintonizavam-se de modo amplo e diversificado a alguns objetivos e expectativas que guiaram as ações do poder público municipal dos anos 1970 em diante. Isso, em primeiro lugar, pelo artista fazer aniversário no mesmo dia do aniversário de Curitiba, ser ele próprio um descendente de imigrantes italianos, que utilizava símbolos ligados à cultura italiana ou polonesa em algumas de suas obras, acionando sua memória para produzir um discurso visual da Curitiba do passado, vivenciada em sua infância, a qual manifestava prazer em retratar e conversar a respeito com alguns amigos. Ainda nessa direção, em Curitiba, do decênio de 1930 aos anos 1960, o restaurante de sua família fora reconhecido como um dos pontos típicos da cidade, voltado à tradicional culinária italiana.

Em segundo lugar, no início dos anos 1970, a valorização de Poty também estava associada ao seu trabalho em algumas obras públicas, pois, ao fim dos anos 1960, ele havia aprimorado sua perícia técnica nesse gênero de obras, tal como ampliado seu reconhecimento como muralista aos olhos de parte da elite política e dos artistas locais. Isso, em especial, mediante a obra que compõe a fachada do Teatro Guaíra, feita em 1969.

A artista e crítica de arte Estela Sandrini, relembra os impactos desta obra na época.

Foi uma surpresa porque ele não era muralista e faz um mural forte daqueles. Era para ter sido o Viaro, e ele que fez, e fez um mural que era novo porque era em relevo. Então, aquilo ali foi forte. (SANDRINI *apud* FARIA, 2015).

Embora não tenham sido encontradas fontes que revelem em detalhe qual era a percepção do então prefeito Jaime Lerner sobre a obra de Poty Lazzarotto nos anos 1970, em entrevista formal realizada recentemente, o ex-prefeito de Curitiba e ex-governador do Paraná contou um pouco sobre como observa esta obra.

[...] quando desenhava ele criava, cada traço dele é um traço que tem um certo volume. É, não é um traço, só um traço, ele tem uma profundidade. Eu diria que é um traço que cria relevos, o próprio traço dele. [...] **Então, a obra dele tem uma identidade clara. Tem uma marca muito clara. [...] Curitiba é o Poty. Curitiba e todos os elementos que marcam a identidade nossa, desde o piso das calçadas, grande parte é a presença do Poty, é a arte do Poty, a paisagem de Curitiba. Quer dizer, quando você vê um desenho do Poty, Curitiba tá presente. Eu tenho um desenho dele que mostra um tubo e toda a história de Curitiba no tubo de embarque. Então, ele retrata, eu diria, ele retrata a identidade curitibana. Ele, em todas as fases, seja como desenho, seja no desenho, na gravura, nos monumentos, no piso, nos murais, está o Poty. O Poty retrata, em vários espaços de Curitiba ele captou a história de Curitiba e também do Paraná. [...] a arte dele representa todos os valores [...] que marcam a identidade curitibana.** (LERNER *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Tal passagem remete a algumas concepções da então nova elite do planejamento — como dito, inspiradas em parte pelo ideário de Kevin Lynch, que se inclinavam a valorizar a nitidez, a identificação, a coerência e a expressão na paisagem urbana — e a certas características que, aos olhos deste grupo político, eram particulares à Curitiba e sua população. Tal passagem também remete às escolhas estilísticas e iconográficas presentes na obra do artista paranaense.

Evidentemente, se Poty Lazzarotto aderisse, por exemplo, ao abstracionismo, oportunidades profissionais como as que lhe foram legadas pelo poder público e as circunscritas ao domínio da ilustração de livros seriam consideravelmente menores. Além disso, é preciso frisar que o figurativismo — de contornos nítidos, facilmente acessíveis e expressivos — que dominava suas gravuras, ilustrações, talhas, desenhos, vitrais e painéis apresenta um traço considerado amplamente como moderno, mas que, em algumas ocasiões — como na obra *Paraná Vivo* —, delineava determinados símbolos tradicionais locais. Assim, em algumas produções, é possível

afirmar que há um conteúdo tradicional representado sob a forma moderna. Estas e outras características figuravam na constelação de elementos que atraíam as atenções do grupo político mencionado.⁸¹

Além desses elementos, é preciso notar que o personagem Poty Lazzarotto também correspondia aos interesses simbólicos e políticos da elite dirigente do período, inclinados à campanha de fazer o curitibano ter orgulho de si e de sua cidade, por representar uma espécie de “tipo ideal” do curitibano que deu certo, sendo a personalidade nascida em Curitiba mais conhecida e destacada em âmbito nacional nessa época. Por fim, é necessário pontuar algumas características que estavam implícitas na forte valorização de Poty Lazzarotto nesse período: o fato de ser homem, fisicamente situado no que pode ser chamado de “a norma”, heterossexual, caucasiano e, como dito, descendente de europeus.

Alguns dos elementos salientados nas últimas páginas podem ser observados com nitidez no primeiro livro com caráter biográfico em que Poty Lazzarotto esteve envolvido, editado em 1975, sob os cuidados da Fundação Cultural de Curitiba.

Com título bastante alusivo, a obra *Curitiba, de nós*, abriga histórias da infância de Poty e Valêncio Xavier, poeta responsável pela parte escrita da obra. Tais histórias concentram-se nas peculiaridades da Curitiba da primeira metade do século XX, relembrando casos, causos, pessoas, hábitos, estabelecimentos, acontecimentos e personagens populares da cidade. Portanto, ambos os autores acionaram suas memórias para registrar, de modo escrito ou ilustrado, acontecimentos ou histórias que marcaram as suas infâncias.

Esta obra integrava a constelação de ações promovidas pelo poder público municipal da época que, por meio da Fundação Cultural de Curitiba, editava publicações como esta para trazer “a público obras que permitam um maior conhecimento da cidade, seus escritores, historiadores e artistas.” (XAVIER, 1975, p. 05).⁸²

⁸¹ Ao final deste capítulo, é realizada a análise circunstanciada de algumas obras, de modo a abordar com mais detalhes a substância estética presente nessas figurações visuais. Esta análise possibilita tanto a melhor compreensão das afinidades entre o artista e a elite dirigente, como entender melhor que características tinha a sua obra para interessar tão amplamente ao grupo político destacado.

⁸² Em vista do espaço correspondente a este trabalho, optamos por não nos concentrar nos textos com caráter biográfico referentes a Poty Lazzarotto. Em um artigo que está sendo produzido

Apesar da valorização de Poty Lazzarotto nos anos 1970 por parte do poder público municipal, é possível dizer que este só irá atuar com mais intensidade como promotor de sua arte mediante encomendas de algumas obras públicas que irão ocorrer nas décadas seguintes, quando as realizações de ordem estética entrarão com mais força na pauta de ações empreendidas pelo poder municipal e, também, pelo governo estadual. Tais ações — diferentemente do que ocorrera, com algumas exceções, no período 1943-1970 — irão favorecer mais o diálogo entre arquitetura urbana e artes visuais, lançando mais oportunidades ao artista paranaense, que, aliadas à situação que em paralelo se esboçava no mercado editorial brasileiro e a outras questões, irão colaborar para aproximá-lo cada vez mais de Curitiba.

Como será melhor explicado ao longo das próximas páginas, embora a suprema parte das obras em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba não tenham sido feitas no espaço público livre, nem sob encomenda do poder público municipal ou estadual, as obras com este perfil irão ajudar a marcar uma certa imagem do artista e de sua obra, tal como ajudar a promover novas oportunidades para ele, em especial mediante algumas encomendas realizadas pela iniciativa privada.

3.2 — Poder público e empresariado: uma configuração de aliados

Ao se analisar o número de murais, painéis, vitrais e outros monumentos em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba, um dos dados que chama atenção é o número expressivo dessas obras: ao todo 104.

Ao se estabelecer a cronologia dessas produções, comparando o número de obras ao longo do tempo, um outro dado chama ainda mais atenção. Embora o artista tenha produzido obras como essas na região de Curitiba ao longo de cinco décadas, as produções feitas nos anos 1990 contabilizam 61 obras, ou seja, quase 60% do total das obras foi produzido somente nesse decênio.

atualmente, daremos mais atenção a tais obras, contemplando a perspectiva de mudança do passado identificada na dinâmica da memória de Poty Lazzarotto ao longo do tempo. Desse modo, será feita a comparação entre o período de sua infância que foi reconstituído mediante fontes primárias e os escritos biográficos dos anos 1970 e 1990.

Esse dado torna-se ainda mais surpreendente quando são consideradas algumas circunstâncias em que tais obras foram produzidas. Em primeiro lugar, pesa o fato de que o artista curitibano faleceu em 1998, portanto, sequer viveu a década inteira; em segundo lugar, como será melhor destacado, seu estado de saúde era delicado nessa época, apresentando todo um quadro de internações; além disso, pesa também a idade de Poty Lazzarotto, que em 1991, por exemplo, contava 67 anos. Por fim, tais fatos tornam-se ainda mais surpreendentes ao se considerar o gênero das obras mencionadas (a maioria delas murais ou painéis em concreto ou azulejos, as quais levavam horas que se estendiam por dias e até meses para se concretizar), que exigiam a presença constante do artista, para acompanhar seu andamento e orientar sua execução.

Tais dados levam a se questionar por que a demanda e a produção dessas obras aumentaram de forma tão expressiva nesse período, ao final da vida de Poty Lazzarotto.

Para responder a esta indagação, em primeiro lugar, é necessário traçar a dinâmica particular à configuração social formada pelos membros dos dois setores que, empiricamente, demonstraram ser os mais dependentes da contribuição especializada do artista: o poder público e o empresariado local, tal como começar a entender a posição ocupada por Poty Lazzarotto no interior dessa configuração social.

Como em outros casos mencionados, a realidade encontrada ao final do século XX oculta processos de durações mais longas, que remetem, pelo menos, aos anos 1970.

Nos decênios de 1970, 1980 e 1990, em comparação com as outras capitais brasileiras, Curitiba apresentava-se como a cidade cuja região metropolitana tinha a menor pobreza do Brasil, tal como a maior parte de sua população pobre não se encontrava em seu núcleo, mas em sua periferia. Desse modo, houve um determinado papel reservado a seus municípios vizinhos, que absorveram boa parte de suas mazelas ambientais e sociais. Tal fato ajuda a explicar como a estrutura social da cidade teria atuado de modo altamente favorável para a consecução da política de planejamento urbano, visto que uma pobreza menos aguda favoreceu outros investimentos, como a reforma urbana. (OLIVEIRA, 2000).

Além disso, há de se ressaltar a pobreza que se acumulava em algumas zonas em que o município de Curitiba fazia fronteira com outros municípios. Como no caso do bairro Cachoeira, onde nasce o Rio Belém, notabilizado no discurso público municipal dessa época por ser um curso d'água que nasce e deságua dentro do próprio município. Nos anos 1990, este rio, cuja nascente está situada no extremo norte da capital, nascia e tão logo era contaminado pelo esgoto de alguns moradores que viviam precariamente em uma área irregular aos pés de seu leito. A estes moradores, situados na Vila Pompéia, faltava uma série de serviços públicos. Tal fato convivia nessa época com as imagens costumeiramente difundidas pelo poder público sobre o rio, os aparelhos e a situação social da cidade, que, em algumas regiões como essa, eram diametralmente opostas.

Um outro exemplo que se alinha ao anterior se dava com a propaganda oficial que destacava a cidade como “capital ecológica”, muito embora, na prática, naquela época e até hoje nenhum dos rios de Curitiba estivessem ou estejam aptos para serem utilizados pela população, o que foge muito do discurso ecológico outrora e mesmo hoje mobilizado, contradizendo-o.

No entanto, como mencionado, o fato da população pobre de Curitiba não se encontrar em seu núcleo favoreceu a reforma urbana.

Com relação aos anos 1970, também é preciso salientar que um dos eventos que marcou essa década foi a instalação da Cidade Industrial de Curitiba, que foi capitaneada pela Companhia de Urbanização e Saneamento de Curitiba (URBS). Tal empreendimento atraiu uma série de empresas nacionais e estrangeiras que se instalaram nessa região, assim gerando empregos e, posteriormente, fortalecendo o poder público por meio dos impostos pagos e pela positiva imagem difundida da cidade e do grupo político que a administrava. Tal iniciativa gerou algumas mudanças nessa época, acalentando uma nova dinâmica nas relações estabelecidas entre a elite política e a econômica da cidade.

Como acentua Oliveira (2000), o projeto industrial que implementou a criação da Cidade Industrial de Curitiba (CIC) inaugurou um padrão específico de institucionalização no relacionamento entre alguns empresários do setor industrial e a administração pública da cidade. Este padrão se manteria ao longo das décadas seguintes, quando dados laços de reciprocidade marcariam as relações entre certos membros do poder público e outros do empresariado local. Desse modo, tanto

alguns empresários garantiram para si uma representação formal no seio da administração pública, como a elite do planejamento urbano auferiu certas formas de representação no interior de grandes empreendimentos industriais, figurando esta elite na composição de conselhos administrativos de importantes empresas nacionais e estrangeiras situadas na CIC. Além disso, também é possível ver alguns poucos casos de empresários que assumiram cargos de alto escalão nos órgãos públicos, no período 1970-2000. (OLIVEIRA, 2000).

Dessa forma, segundo Oliveira (2000), ao longo do tempo vai se formando um cenário em que

grandes interesses econômicos e políticos se organizaram em torno de um projeto de dominação que, ao mesmo tempo em que atende — ou, no mínimo, não contraria — suas demandas fundamentais, se legitima pelo recurso à mística da tecnocracia. (OLIVEIRA, 2000, p. 184)

Nesse sentido, os laços estabelecidos entre poder público e empresariado fizeram com que houvesse um cenário favorável às mudanças de enfoque promovidas pelo poder público municipal, que ocorreram em boa parte na terceira administração como prefeito de Jaime Lerner (1988/1992), na qual esmaecerá, embora permanecendo ainda, o discurso sobre o sucesso do planejamento urbano de Curitiba, dando maior lugar às realizações de ordem estética e à uma política de caráter setorial, inclinada ao meio ambiente (OLIVEIRA, 2000). Tendo ligações com esta, as gestões posteriores, dos anos 1990, manterão o acento em tais realizações, cristalizando uma imagem de Curitiba como “Capital ecológica” e uma cidade dotada de construções espetaculares, ou seja, — como outras metrópoles do planeta naquele momento — voltada ao espetáculo.

Com relação ao último aspecto, a experiência de Curitiba situa-se em uma escala social e temporal mais ampla, marcada pelas consequências do processo de globalização, mediante o qual houve a mudança nas economias de algumas cidades, sobremaneira no Ocidente, que se voltaram, entre outras coisas, ao crescimento da economia cultural. Desse modo, dos anos 1960 em diante, em muitas cidades floresceu a preocupação com a identidade cultural, voltada à vendagem consciente tanto da cidade como de seus produtos, tornando-se uma

preocupação a venda de alguns lugares por meio de certos símbolos característicos (KING, 1999).

Acompanhando tal movimento, que se acentuou nos últimos decênios do século XX, King (1999) destaca como uma nova arquitetura urbana e construções espetaculares podem ser

parte da criação de capital simbólico da cidade [...] por meio da vendagem da identidade visível e visual da cidade com a projeção de imagens novas para o mundo [...] À medida que a globalização econômica força as elites urbanas a competirem por investimentos e por turismo mundo afora, a arquitetura e o desenho urbano torna-se uma forma de propaganda. (KING, 1999, p. 136-137, grifos nossos).

Com efeito, segundo King (1999), uma das estratégias usadas na construção de uma identidade global para certas cidades foi a busca competitiva pelo espetáculo, em que projetos de megaconstruções tornaram-se a ordem do dia em diferentes locais do mundo, nestes em que “a fusão de interesses públicos e privados sela a relação difícil e faz a ponte entre elas” (KING, 1999, p. 139).⁸³ Nesse ponto, King (1999) aproxima-se em certa medida de Debord (1997), que salienta como uma das características da sociedade na qual impera o espetáculo a fusão econômico-estatal, sendo a união entre a economia e o Estado favorável ao desenvolvimento da dominação espetacular.

Em muitos aspectos o caso de Curitiba aponta para os elementos mencionados, seja pelos laços de reciprocidade que uniram alguns membros da elite do planejamento e o empresariado local, seja pela intensa propensão dada por ambos às realizações de ordem estética — incluindo as parcerias entre ambos para a concretização de tais realizações — ou ainda pela criação de capital simbólico por meio da vendagem de uma imagem visual e visível de Curitiba, inclinada a certos símbolos locais.

⁸³ Com relação a essas megaconstruções, King (1999) cita alguns exemplos, como o projeto de Defesa de Mitterand, em Paris, a Cúpula Milenar (Millenium Dome), em Londres e, em Frankfurt, o Messeturm, este sendo a maior torre de escritórios da Europa; além disso, há o exemplo da cidade de Melbourne, onde a eleição de uma prefeitura com plataforma de privatização e livre iniciativa desenvolveu ações de estímulo ao “espetáculo-cartão postal”, sendo os impostos sobre o cassino instalado na cidade a fonte principal de receita pública: estando, portanto, a lógica financeira por trás dessas construções espetaculares.

Com relação a isso, já nos anos 1980, mas principalmente durante os anos 1990, pode-se atestar o número de construções e aparelhos criados, voltados à cultura e/ou ao lazer — que enalteciam tanto o espetáculo, como determinados símbolos típicos locais e ecológicos, além das já mencionadas memória e cultura de certas etnias culturais imigrantes —, promovidos pelo grupo político que estava à frente tanto da prefeitura como do governo do estado. Entre tais projetos podem ser citados o Jardim Botânico (inaugurado em 1991), a Universidade Livre do Meio Ambiente (inaugurada em 1991, contando em sua inauguração com a presença do oceanógrafo francês Jacques Cousteau), assim como outros espaços culturais e parques diversos, como o Parque das Pedreiras, onde se localiza a Ópera de Arame (1992), ou os Parques Tingui (1994) e Tanguá (1996), o Bosque de Portugal (1994) e o Mirante da Telepar (1992).

Com relação ao último, pode-se situar o Mirante da Torre da Telepar como um caso exemplar da política executada nessa época, sendo tanto uma construção espetacular, como com vistas a perpetuar uma imagem ecológica da cidade, havendo ainda a presença de símbolos que caracterizam a história de Curitiba e do Paraná em um painel de Poty Lazzarotto.

Essa construção foi feita tanto com vistas ao suporte dos serviços de telecomunicações como para a visitação pública. Sua torre tem 109,5 metros de altura, o que equivale a um prédio de 40 andares. Em seu topo há um mirante aberto à visitação, com uma visão 360 graus do município, situada estrategicamente para realçar o verde da capital. Além disso, no interior deste local, o painel circular feito em concreto, realizado por Poty Lazzarotto — na época, convidado pessoalmente por Jaime Lerner, como revela o convite para a inauguração do mirante⁸⁴ —, traz símbolos característicos da história de Curitiba e do Paraná, como o pinheiro, a gralha-azul, o pinhão, além de símbolos mais ligados às realizações do grupo político que estava no poder naquele momento, como a estação tubo.

Portanto, em casos como este, tais construções, assim como os painéis de Poty Lazzarotto (que, em algumas circunstâncias, ornem ou compõem tais projetos), eram reconhecidos como ícones particulares de Curitiba e integravam o repertório

⁸⁴ **Convite para a solenidade de entrega do painel de Poty em homenagem aos trezentos anos de Curitiba.** 25 nov. 1992, às 14 horas. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1992. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

de imagens que colaborava para delinear uma representação da cidade em nível local, nacional e internacional, em meio a uma política promovida intensamente pelo poder público municipal e estadual.

Um outro exemplo a ser mencionado foi idealizado em meio às comemorações dos trezentos anos da cidade, passadas em 1993, mas concluído apenas em 1996. Com 5.000 m², o Memorial de Curitiba se notabiliza como uma construção com alta visibilidade e traços espetaculares, sendo composta por estrutura de ferro, com paredes laterais e cobertura feitas em vidro laminado. Instalada no Centro Histórico da cidade, esta construção foi planejada para ser um espaço moderno que iria abrigar manifestações culturais múltiplas, tal como preservar e expor a história da cidade. Seu edifício tem um projeto arquitetônico inspirado no pinheiro, um símbolo tradicional local. Em seu interior, há uma espécie de rio de pinhões, que acentua, em simultâneo, um símbolo local e a ideia ecológica, além de abrigar referências a outros símbolos locais e à história paranaense, tal como uma escultura feita em homenagem a Poty Lazzarotto.

Além disso, o Memorial de Curitiba — tal como o Mirante da Telepar e outras construções e aparelhos criados nessa época — traz referências explícitas aos políticos envolvidos em seu projeto, como Jaime Lerner e Rafael Greca. Na época, sob críticas de que estaria definindo sozinho todos os detalhes necessários à execução deste projeto, o último, então prefeito de Curitiba, respondeu afirmando que

Tudo foi decidido por mim. O primeiro traço do prédio, quando eu ainda era presidente da Comissão dos 300 anos de Curitiba, teve a participação do então prefeito Jaime Lerner, hoje nosso governador. Daí uma equipe de arquitetos liderada pelo Fernando Popp, sob a minha supervisão, concebeu o prédio. [...] Nós temos que ter a coragem de dizer que a beleza também é uma função urbana. [...] Esta região vai florescer como o verdadeiro centro cultural da cidade. Agora falta a iniciativa privada entender o tamanho deste investimento e colocar livrarias, antiquários, bares bons no Largo da Ordem.⁸⁵

Com efeito, as críticas recebidas e a resposta manifesta apontam para a importância dessas obras para a elite dirigente de então, que se inclinava ao segmento cultural nesse momento e cuidava do mesmo de perto, estimulando

⁸⁵ GRECA, Rafael. Uma janela para a memória. **Gazeta do Povo**, Caderno G, 28 jul. 1996, p. 04.

realizações de ordem estética como esta. Além disso, o final da fala revela uma das necessidades orgânicas do espetáculo, que para existir demanda a colaboração do setor privado.

Um outro exemplo que enaltece a importância desses ícones para a elite dirigente de então, que revela um pouco sobre a dinâmica de certas redes formais e informais de poder nessa época, dá-se com o livro *Curitiba: a capital ecológica = the ecological capital = la capital ecológica*. Para ser oportunamente difundida em outros países, esta obra foi escrita em português, inglês e espanhol. A mesma traz imagens e descrições de diversas construções e aparelhos como os mencionados acima, enaltecendo o potencial urbano, turístico, social, estético, cultural e ecológico da capital do Paraná, sendo formada, também, por textos de políticos, jornalistas e autores locais.

No discurso manifesto nesta obra, os painéis de Poty Lazzarotto são apresentados como um dos cartões postais de Curitiba. Além disso, há um enfoque bastante específico, que realça principalmente os símbolos locais na obra do artista paranaense.

Poty Lazzarotto (1924-1998) é o maior artista plástico curitibano. Foi desenhista, ilustrador, gravador, escultor... Executou numerosos painéis, vitrais e murais, em azulejos e em concreto aparente, em várias cidades do Brasil. **Em Curitiba os diversos murais retratam aspectos da história de Curitiba e do Paraná.** (RAVAZZANI, 1999, p. 53, grifo nosso).

O fotógrafo Carlos Ravazzani, um dos autores da obra, conta um pouco sobre a negociação para a produção da mesma junto à elite dirigente, tal como a dinâmica necessária para a editar e publicar.

Nós fizemos um livro que era sobre o pantanal. Quando nós fomos lançar o livro do pantanal, nós fomos na prefeitura convidar o Jaime Lerner para o lançamento do livro. Aí, ele falou: “você podiam fazer um livro de Curitiba”. Isso foi numa sexta-feira. Segunda-feira, onze horas da manhã, eu tava lá na prefeitura, e disse: “vamos combinar aqui como é que vai ser o livro”. E aí, fizemos assim, em dois, três meses nós bolamos o livro inteiro. O Jaime Lerner já convidou algumas pessoas, jornalistas que trabalhavam lá na prefeitura ou para a prefeitura pra escrever textos, o Rafael Greca fez dois textos, as pessoas que escreviam bem, na época, foram convidadas pra fazer [...] E aí, quando tava quase pronto o livro, o Jaime Lerner disse assim: “Pode deixar que a prefeitura vai comprar mil”. Na verdade, a prefeitura não comprou, quem comprou foi o IPPUC. Quem era o presidente

do IPPUC na época era o Cássio Taniguchi. Foi comprado a mando do Jaime Lerner. O Banco do Brasil comprou mil, mas ele já se dispôs a comprar mil antes de eu começar a fazer o livro. Foi falado por intermédio do Jaime Lerner porque eles iam dar uma verba pra prefeitura, porque era naquela data lá, era setenta e cinco anos da primeira agência do Banco do Brasil no sul do Brasil, que era aqui em Curitiba. E eles queriam de alguma maneira pagar por alguma festividade. Aí, o Rafael Greca, que na época era deputado, falou: “não, vocês podiam então comprar o livro aqui, vocês compram mil livros”. Tanto que depois eles tiveram que fazer uma jogada, eles deram o dinheiro pra prefeitura e a prefeitura no mesmo dia passou o dinheiro pra nós, pra eu dar mil livros pra prefeitura. E ele pediu também pro Bamerindus comprar mil, o Jaime Lerner pediu. Aí, quando nós imprimimos o livro, nós já tínhamos vendido cinco mil livros. Nós acabamos fazendo vinte mil livros e uma segunda edição. Logo depois que lançamos, o Jaime Lerner foi numa palestra no Canadá, que ia ter uma reunião das trinta maiores prefeituras do mundo, e o Jaime Lerner ia fazer uma palestra sobre cidades. Aí, ele levou o livro e distribuíram. Na época, o pessoal gostou muito dos lambrequins. (RAVAZZANI *apud* FARIA, 2015).

As estratégias adotadas para promover Curitiba em nível internacional surtiam efeito, difundindo uma nova identidade global altamente positiva da capital paranaense. Um dos casos que sublinha isso é retratado na autobiografia de Jaime Lerner e envolve o cineasta norte-americano Francis Ford Coppola.

Pois não é que num domingo recebo um telefonema do Alceu Vezozzo [então presidente da rede de Hotéis Bourbon] avisando que Francis Ford Coppola estava no seu hotel e queria falar comigo? Combinamos um jantar. Ele desceu com uma camisa havaiana e algumas garrafas de vinho. Coppola estava escrevendo um roteiro para o filme *Megalópolis*, que se passaria numa cidade do futuro, e ao ouvir falar de Curitiba pegou seu avião e com duas a três escalas veio conhecer nossa famosa cidade. (LERNER, 2014, p. 65, grifo nosso).

Como alguns dos elementos apontados permitem entrever, as estratégias adotadas para promover uma certa imagem da cidade, que correspondia aos interesses de alguns membros situados no poder público, também correspondia aos interesses de certos segmentos do empresariado local.

Miguel Krigsner, fundador e diretor nessa época da empresa *O Boticário*, conta um pouco sobre como a política implementada pelo poder público, ao final do século XX, em certa medida correspondia aos interesses do empresariado local.

Até em termos de qualidade de vida, qualidade de produto, durante muitos anos Curitiba era a cidade teste no mercado, tanto de produtos como de peças de teatro, filmes, Curitiba foi importante assim acho que pelo nível de

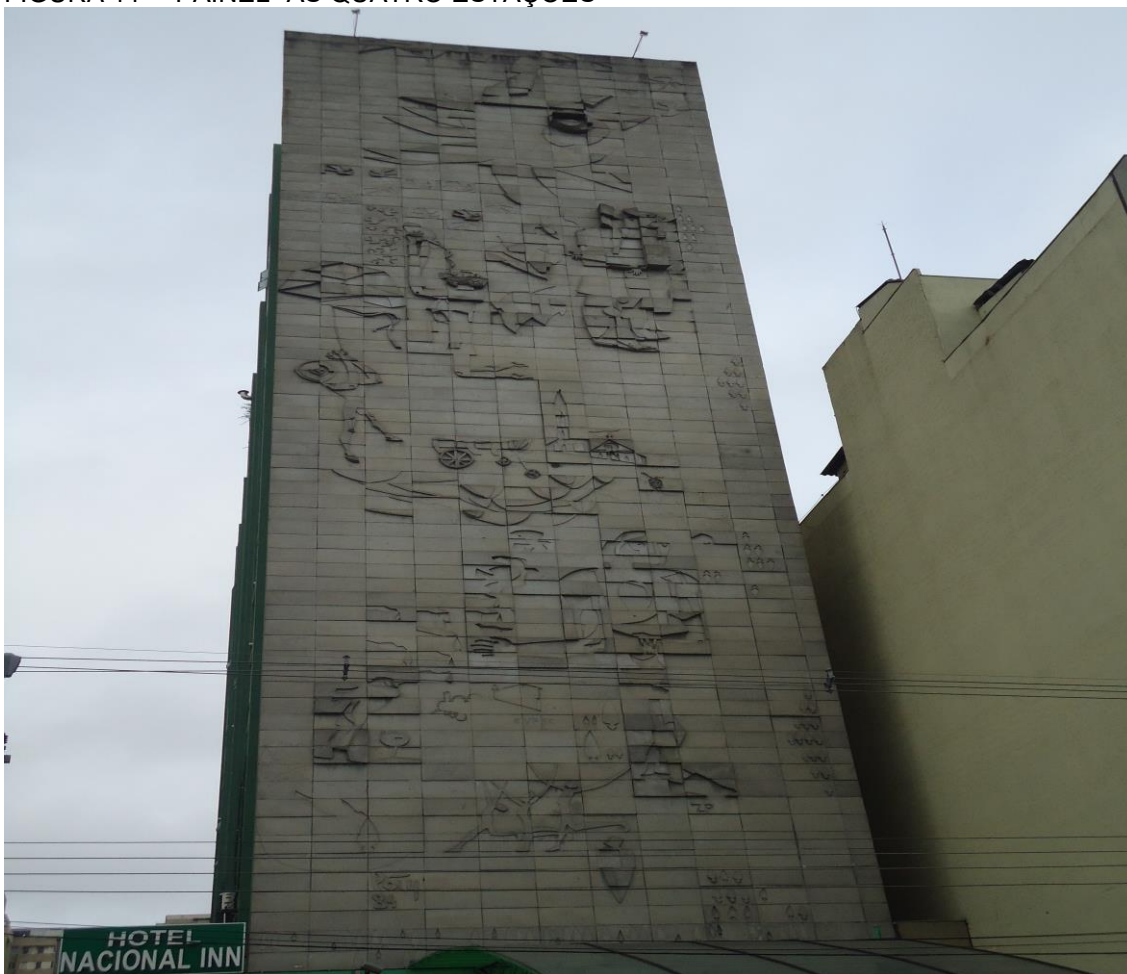
exigência do seu público, da sua população. Se o negócio fazia sucesso aqui possivelmente ia fazer sucesso lá fora. E o Boticário naturalmente pegou um pouquinho dessa magia da cidade também pra se promover, eu acho que o fato de vir de Curitiba já gerava uma curiosidade, então, foi por aí. (KRIGSNER *apud* FARIA, 2015).

Além dos elementos relatados por Miguel Krigsner, em 1990, em sintonia com a direção adotada pelo poder público, foi criada a Fundação *O Boticário de Proteção à Natureza*, que apresentava um maior envolvimento com questões ambientais, promovendo ações como a de plantar uma árvore para cada produto de perfumaria vendido. Além disso, ao longo dos anos 1990, houve outras ações de marketing nessa direção, como no caso da criação do Clube de Relacionamento Green Boys, em 1991, que oferecia a seus jovens associados dicas ecológicas; ou o financiamento, por parte da fundação mencionada, do Projeto Tamar, realizado em Paranaguá/PR, para a preservação da vida das tartarugas marinhas, entre outras ações.

Com efeito, a nova imagem de Curitiba difundida pelo poder público local atendia, em certa medida, também aos interesses de certa parcela do empresariado local, colaborando para estreitar os laços de reciprocidade entre o setor público e o privado. Nessa direção, passava a interessar a ambos não apenas a obra de Poty Lazzarotto, reconhecido como o iconógrafo oficial de Curitiba nesse momento, mas também o próprio personagem do artista paranaense, reconhecido como um dos indivíduos emblemáticos da cidade.

Alguns dos elementos apontados nas últimas páginas podem ser melhor visualizados mediante uma das obras realizadas em 1984, o painel feito em concreto aparente intitulado “As Quatro Estações”. Esta obra foi feita sob encomenda para compor a fachada do então recém-criado Hotel Paraná Suíte.

FIGURA 11 – PAINEL “AS QUATRO ESTAÇÕES”



LAZZAROTTO, P. 1984. **As Quatro Estações**, Curitiba/PR.

Com 37,00 metros de comprimento por 10,00 de largura, ao ser concluído, este foi considerado o maior painel em concreto do Brasil, sendo uma imensa obra que acompanha a fachada e todos os 15 andares do prédio do hotel. Da parte superior à inferior, esta produção traz os símbolos do sol; um agricultor trabalhando na terra; uma araucária. Também aparece um menino soltando pipa e um homem pegando outra; uma carroça vazia, parada em frente à Igreja da Ordem; o semeador realizando a semeadura do solo; o guarda-freios em meio a seu ofício; um trem com a sigla RVPSC; o dirigível Zeppelin; e três bailarinas. Os signos do pinhão e da Gralha-azul estão espalhados por toda a obra.

Como o próprio nome do hotel revela, junto com os símbolos destacados, esta obra se alinhava ao discurso político local da época, que já estimulava e propagava símbolos locais como referências particulares da cidade e do estado, destacando o potencial cultural, turístico, social e econômico da capital do Paraná.

Tais elementos podem ser observados no folder que, na época, fazia a propaganda do hotel. Este vinha decorado com gralhas-azuis, além de conter o dizer “Em Curitiba” e uma imagem da fachada do hotel bem destacados. Produzido em inglês e português, o que revela as expectativas de seus idealizadores para com o público esperado, o mesmo trazia a seguinte mensagem:

Curitiba, cidade-sorriso, oferece a seus visitantes, a passeio ou a negócios, um Hotel para se hospedar com luxo, bom-gosto, economia e extrema personalidade [...] Hotel Paraná Suíte, o primeiro de Curitiba a hospedar exclusivamente em suítes [...] Paraná Suíte em Curitiba. Seu roteiro já começa com muita personalidade.⁸⁶

O painel produzido sob encomenda do Hotel Paraná Suíte também marca um novo momento para as construções espetaculares na atmosfera de Curitiba, pois, se tais construções começavam a integrar o repertório de ações do poder público, mediante esta produção o espetáculo também passava a integrar a órbita de interesses do empresariado local, em especial do ramo hoteleiro. Tal fato não passou despercebido nos jornais da época.

Tentar embelezar a cidade através da preservação de recantos naturais ou obras artísticas não é exatamente uma novidade entre os órgãos públicos. Mas o imenso painel que está sendo erguido na Praça Eufrásio Correia, mostrando uma obra de Poty Lazzarotto, tem características de coisa nova: esta é a primeira vez que a tentativa parte da iniciativa privada.⁸⁷

Além de ser a primeira vez que tal iniciativa partia do setor privado, também vale destacar como os próprios empresários do ramo hoteleiro avaliavam esta iniciativa, que foi o prelúdio de outras realizadas pelo mesmo segmento empresarial. Giancarlo Pellizzari, fundador e diretor do Hotel Paraná Suíte nessa época, sublinhava que “nossa intenção é fazer do Paraná Suíte um novo cartão-postal de Curitiba” ⁸⁸. Além do que, como parte das ações mobilizadas pelo poder público da

⁸⁶ Hotel Paraná Suíte: o seu estilo de vida em Curitiba — your way of life in Curitiba. Curitiba: Hotel Paraná Suíte, 1985, grifos nossos.

⁸⁷ Um hotel que é uma obra de arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 mai. 1985, p. 08, grifos nossos.

⁸⁸ Um hotel que é uma obra de arte. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 mai. 1985, p. 08.

cidade, o hotel ocupava uma região considerada histórica, formada pelo prédio centenário da Rede Ferroviária Estadual, assim como os edifícios da Promopar e da Câmara Municipal de Curitiba.⁸⁹

Nesse sentido, a projeção fomentada pelo poder público local, que auxiliou na construção de uma certa imagem da cidade aos olhos de outros estados do Brasil e de outros países do mundo, que aderiu tanto a uma ideia de modernização de Curitiba como da valorização de certos símbolos tradicionais locais, passava a integrar o discurso e as ações também de certos segmentos empresariais, como o ramo hoteleiro da cidade, interessando diretamente a este segmento. Dessa forma, ao aderir ao espetáculo, tal como ao reproduzir símbolos como a gralha-azul e a araucária, o ramo hoteleiro da cidade visava atender às expectativas dos turistas e empresários que vinham à Curitiba, incorporando os signos publicizados pelo poder público, tal como o discurso sobre o seu autor oficial mais difundido, Poty Lazzarotto.

Com relação ao último aspecto, é preciso perceber que não apenas passava a interessar a obra, mas também o personagem do artista, considerado um dos símbolos de Curitiba. No ramo hoteleiro, em especial, isso é nítido, dada a frequência com que os hotéis passaram a usar o nome do artista com finalidades de marketing. No Hotel Paraná Suíte, por exemplo, havia o “Salão Paraná” e o “Salão Poty Lazzarotto”. Além disso, como salienta em entrevista informal Lucimara de Fátima Delamuta, responsável pela área de marketing do hotel, tal como alguns jornais dessa época, pouco após a construção do mencionado painel, houve algumas pontuais ações de marketing envolvendo a obra e o nome de Poty Lazzarotto, como o evento em que aquela foi escalada pelo alpinista paranaense Waldemar Niclevitz, em 1989; e o IV Festival de Inverno, em 1998, no qual havia uma sopa à base de pinhões, nomeada “sopa Poty”. Em outro hotel da cidade, o Lancaster, também foi feita uma sala com o nome do artista, além de haver dois vitrais realizados pelo mesmo. Um outro exemplo se dá com o Hotel Araucária, que tem em seu hall um imenso painel em madeira gravada, feito pelo artista, que, além de conter símbolos locais como a araucária, conta a história de seu proprietário, o empresário Hugo Peretti.

⁸⁹ Tal região continuou a ser valorizada nos anos seguintes, integrando-se à mesma, em 1997, o Shopping Estação, localizado justamente onde fora o prédio da rede ferroviária.

Mediante a cronologia das obras e da iconografia mobilizada por Poty Lazzarotto, é possível perceber como a dinâmica dessas redes também se inscreveu em produções como essas.

Ao se identificar os símbolos usados pelo artista nas obras feitas na região de Curitiba ao longo do tempo, pode-se afirmar que algum ou alguns dos símbolos regionais mais usados na referida região aparecem em 14 das 58 obras feitas sob encomenda do setor privado.⁹⁰ No entanto, é fundamental perceber que esses símbolos só começam a aparecer nas obras encomendadas por este setor no início dos anos 1980, sendo inexistentes nas obras solicitadas pelo mesmo nas décadas anteriores. Isso se inicia com o marco que orna a entrada do Clube Curitibano, em 1982, passando ao Hotel Paraná Suíte em diante, ou seja, quando passam a se estreitar mais os laços de reciprocidade entre o setor público e o privado. Com isso, o espetáculo, tal como certos símbolos regionais passavam também a integrar o repertório de ações e imagens mobilizadas pela iniciativa privada.

Além de revelar como a dinâmica dessas redes se cristalizou nas obras, esses produtos artísticos também permitem qualificar melhor essa dinâmica. Se nas décadas anteriores aos anos 1980, a simbologia regional inexistiu nas obras encomendadas pela iniciativa privada, na produção realizada para o Hotel Paraná Suíte, por exemplo, estes símbolos são densamente mobilizados, havendo, além dos quatro símbolos regionais mais usados na obra de Poty Lazzarotto, outros que remetem à história de Curitiba. Tal fato, aliado aos dados apresentados, remete aos interesses simbólicos, políticos e econômicos do empresariado e do poder público local, realçando a estreiteza dos laços e delineando com vivos traços a íntima sintonia presente nesta relação nesse momento. Assim, revelando o completo entrelaçamento entre esses setores.

Conforme os elementos destacados nas últimas páginas e outros que serão levantados a seguir, pode-se ver a destacada posição que Poty Lazzarotto ocupava

⁹⁰ Como será melhor destacado ao longo desse capítulo, os símbolos regionais mais usados por Poty Lazzarotto são, em primeiro lugar, a araucária, seguida pelo pinhão, a gralha-azul e o sementeiro. Com relação à obra feita sob encomenda do Hotel Paraná Suíte, não foi descrita uma análise minuciosa, que envolva elementos estéticos, porque estes serão melhor expostos na última parte deste trabalho. Isso, em vista do espaço que a mesma análise ocuparia e pelo fato de que os mesmos elementos também aparecem na análise da substância estética presente nas obras destacadas ao final do trabalho, o que faria com que se repetisse em profusão os mesmos elementos.

nessa configuração social. Isso, seja pela forma particular como sua obra e personalidade eram valorizadas nas redes mencionadas, seja ao se objetivar os pontos de vista dos comentadores da trajetória analisada, ao desvendar o que esses indivíduos — que estavam ou estão diretamente inseridos nos setores sociais mencionados — têm a dizer sobre o artista.

Nesse sentido, os interesses e desejos do experiente Poty Lazzarotto sintonizaram-se aos interesses da elite dirigente e do empresariado local. Se, por um lado, seu trabalho atendia com perícia aos interesses simbólicos, políticos e econômicos dos indivíduos que formavam essa configuração; por outro, os anseios mais significativos do artista podiam encontrar uma solução decisiva e altamente satisfatória mediante as encomendas que passaram a ser solicitadas com bem maior ênfase nesse período.

Assim se constituiu a velada e mútua dependência que marcou o relacionamento entre artista e clientela, que é melhor compreendido não apenas ao se descortinar os interesses desta última, mas também pelo que fazia ou não sentido aos olhos de Poty Lazzarotto — aqui entendido não apenas como um artista, mas, sobretudo, como um ser humano.

3.3 Os desejos do experiente Poty Lazzarotto

Quais desejos dominavam a vida do experiente Poty Lazzarotto?

Uma alternativa que ajudou a responder esta questão — e certamente pode ajudar em outros casos — nos foi dada não apenas por esta pergunta, mas também pela via contrária: ao se questionar o que o indivíduo não suportaria de modo algum.

Nos anos 1980 e 1990, dois desejos figuravam no patamar mais elevado para o experiente Poty Lazzarotto: continuar a produzir a arte que, por diferentes motivos, tinha um elevado significado para ele; e o desejo de manter sua arte e seu acervo à disposição do público.

Poty Lazzarotto não suportaria deixar de ser artista, deixar de produzir arte. Não era alguém que um dia chegaria à constatação de que seu serviço foi cumprido

e se aposentaria. Para ele, a arte não era um papel social, como uma profissão ou algo semelhante, que se daria por encerrado.

Ele vivia em um mundo que se tornou um universo de saudosas lembranças, mas também de algumas incertezas e decepções. Ele experimentara o auge e, naquele momento, praticamente o ocaso como ilustrador; perdera a esposa que amava e fora sua única companheira em tantos anos; vira amigos falecerem e cada vez mais sentia os efeitos do adoecimento devido ao câncer pulmonar. Ao final de sua vida, o elevado significado que a arte tinha para ele interligava-se a alguns desses e de outros eventos.

O ocaso como ilustrador. Pode-se afirmar que este fato estava muito além de ser apenas uma frustração profissional, ao se perceber o elevado significado que a arte tinha para sua vida, a energia dedicada ao longo dos anos à ilustração de livros e o fato de, apesar de trabalhar em outras produções, ter investido a maior parte de suas fichas na carreira como ilustrador.⁹¹ A tal frustração ligava-se a queda no valor e na demanda por sua contribuição especializada, junto com o prestígio que possuía, culminando na sensação de ver seu ofício tornar-se obsoleto no interior do mercado que o consagrara nas décadas anteriores.

A morte de sua esposa, em 1985, também foi um evento que impactou profundamente sobre sua vida. Célia Neves e Poty haviam se conhecido na primeira estadia dele na França, em 1946, quando ela era diretora da Casa do Brasil em Paris. Após perdurar, o romance culminou no casamento de ambos, em 1955. Com o passar do tempo, Célia tornar-se-ia tradutora da *Biografia de Sigmund Freud*, de H. Jones, além de partilhar interesses culturais e intelectuais com o marido, sendo que ambos cultivaram um imenso acervo de obras de arte. Embora poucos dados tenham sido encontrados sobre Célia Neves ao longo desta pesquisa, pode-se afirmar também que ela foi filiada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Além disso, alguns autores que Poty ilustrou também eram amigos da esposa, como Darcy Ribeiro e Carlos Drummond de Andrade, este que a namorara na juventude.⁹²

⁹¹ Com relação a este aspecto da trajetória profissional de Poty Lazzarotto, vale a pena considerar o levantamento feito por Lourenço (2001, p. 07), que constatou a ausência de referências ao nome do artista como um gravador pioneiro e sua não inclusão em alguns livros sobre a história da gravura e das artes no Brasil, sendo reconhecido mais como ilustrador do que como gravador.

⁹² RIBEIRO, Darcy. Poty Lazzarotto. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 09/05/1998, Caderno G, p. 04. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 15, número 161, Curitiba/PR.

O profundo impacto da morte de Célia sobre Poty Lazzarotto remete à reflexão de Simmel (1971) sobre a díade, esta sendo compreendida como a forma de sociação que diz respeito a apenas duas pessoas. O caráter diferenciado desta forma de interação consiste no fato de sua existência depender exclusivamente da existência de seus membros. Assim, a díade depende completamente de cada um de seus dois membros

para sua morte, não para sua vida: para viver precisa de ambos, enquanto que, para morrer, lhe basta um. **Esta situação irá influenciar a atitude subjetiva do indivíduo em face da díade [...] Faz da díade, um grupo que se tem, simultaneamente, por ameaçado e insubstituível; lugar, portanto, de uma autêntica tragicidade sociológica, assim como da problemática sentimental e elegíaca.** (SIMMEL, 1971, p. 135, grifos nossos).

Com o impacto da morte da esposa, Poty imediatamente fez a doação de parte do acervo de obras de arte que reunira com ela à Fundação Cultural de Curitiba. Esta doação foi motivada pelo acordo simbólico que fizera com Célia, no qual ambos se comprometeram a realizar a doação assim que um dos dois falecesse, a fim de assegurar o destino do acervo e a disponibilidade do mesmo para com o público.

A doação do acervo ocorreu na gestão de Roberto Requião como prefeito de Curitiba (1986-1988), e foi altamente publicizada nessa época. No entanto, o artista guardou consigo a suprema parte de suas obras autorais. Isso, em parte, por ver o acervo que doara não ser posto à disposição do público de modo amplo e integral, como desejava e acordara com a Fundação Cultural de Curitiba.⁹³

Com efeito, as ações do artista paranaense indicam que ele não suportaria ver a obra pela qual dedicou uma vida ser dissipada, assim como teve ojeriza em ver os bens que doara ao poder municipal não serem postos à disposição do público.

⁹³ Neste acervo, poucas obras eram de Poty Lazzarotto, havendo objetos pessoais e obras de outros artistas nacionais e estrangeiros. Em 1980, o artista já havia firmado um acordo com a Fundação Cultural de Curitiba, que foi cumprido durante os anos seguintes. Neste acordo, após vender à Fundação Cultural 250 gravuras, Poty se comprometeu a doar com certa constância produções à Casa da Gravura. Anos antes, nos anos 1970, o pai do artista, Isaac Lazzarotto, também doara à Fundação Cultural de Curitiba seu acervo particular, sendo este muito pouco exposto.

Ele não suportaria saber que todo o esforço ao qual dedicou uma vida, todo o acervo de obras de arte que ele produziu e reuniu, tivesse sido em vão.

Além dos elementos mencionados, vale salientar que, ao longo de diferentes entrevistas, a relação do artista com a bebida alcoólica surgiu e, nestes casos, foi pedido sigilo. Assim, é difícil compreender melhor o que o motivou ao vício, em que período ou períodos este ganhou mais espaço em sua vida, que efeitos ele teve sobre sua saúde. É possível que a depressão que o levou ao vício tenha sido acalentada pelas mudanças profissionais ou pela morte da esposa ou mesmo por ambas. Ou ainda que tenha sido algo surgido na juventude e que o tenha acompanhado por anos, tal como alguns casos vistos na boemia artística carioca em que ele se inseriu a partir dos anos 1940. Esta questão permanece em aberto.

Nos últimos anos de vida, em meio a esse contexto instável e de mudanças, a arte lhe conferia o poder de dar coerência não apenas ao passado, através de suas memórias, ou ao presente em que produzia intensamente — fosse para si ou para encomendas, ou ainda para presentear amigos, mecenas, familiares e conhecidos —, mas também ao futuro que, aos seus olhos, após sua morte, esta mesma arte lhe continuaria a legar.

Conjuntamente a isso, a arte era a ferramenta com a qual ele construía uma imagem satisfatória e coerente de si. Conforme destaca Pollak (1992), o sentido do sentimento de identidade é a imagem que um indivíduo adquire ao longo da vida referente a ele próprio, ou seja, é a imagem que constrói e apresenta aos outros e a si próprio, para acreditar na sua representação, mas, também, para ser percebido da forma como quer ser percebido pelos outros. Além disso, pode-se dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, na medida em que ela é também um fator essencial do sentimento de continuidade e de coerência de um indivíduo ou mesmo de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992).

Desse modo, a construção da identidade é um fenômeno negociado, produzido em referência aos outros e seus critérios de admissibilidade e credibilidade; assim, memória e identidade não são fenômenos que possam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo social (POLLAK, 1992). Somando aos elementos apresentados, vale salientar que a identidade é também um fenômeno expressivo, por isso depende dos meios expressivos

disponíveis para o indivíduo ou a comunidade, como a arte, sendo esta um recurso maleável, que oportuniza não só a variedade, mas, também, a intensidade da expressão (BARBU, 1980).

Com efeito, a arte de Poty Lazzarotto foi a ferramenta encontrada para apresentar e negociar uma imagem do artista que correspondia à autoimagem elevada que ele fazia de si, em meio às turbulências passadas e presentes em sua vida.

Em algumas oportunidades pode-se entrever tais elementos na fala do artista, como no caso de um trabalho realizado para o grupo escolar Positivo, em 1996.

Dentro das propostas de trabalho que recebo, sempre acabo optando pelo tema que acrescente conhecimento ao meu dia-a-dia como artista [...] Tenho um interesse muito grande em acompanhar a juventude atual e, através deste trabalho, pude entrar em contato com o mundo deles que, na verdade, é muito diferente do meu. [...] Este foi o tipo de trabalho que fiz com muito prazer, e, por isso, espero ter correspondido às expectativas dos professores e alunos do Positivo, através deste painel, o qual considero uma ótima forma de comunicação para o dia-a-dia de preparação de quem quer vencer no futuro.⁹⁴

Nesta, como em outras passagens de sua fala, é possível perceber o elevado significado que a arte possuía em sua vida, materializando-se como um projeto desafiador para o artista, que o estimulava a pesquisar, produzir e, em um sentido mais amplo, a viver fazendo aquilo que gostava e desejava. Além disso, era uma ferramenta para lidar com algumas de suas inquietações cotidianas e os temas que despertavam seu interesse. Por fim, na arte também estava a maior parte das cartas que dispunha para negociar com os outros a autoimagem elevada que nutria de si, ao corresponder às elevadas expectativas depositadas em seu trabalho. Assim, entre as fontes de estima que possuía, a arte era a principal.

Sem dúvida, ele sentia um grande prazer através do trabalho, mas não era apenas isso. A imagem que ele tinha de si como artista não estava separada da imagem que tinha de si como ser humano.

⁹⁴ LAZZAROTTO, Poty. Positivo inaugura sede modelo para o vestibular. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 25 fev. 1996, p. 17, grifos nossos. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Para além de sua trajetória profissional, de modo constante e fluído, em todas as esferas da vida a arte estava presente. Em seu acervo particular existem diversos desenhos feitos para presentear amigos ou familiares, para se comunicar e expressar algo às pessoas que conhecia. Também nas entrevistas isso ganha evidência. Jaime Lerner, por exemplo, conta como foram os presentes que recebera do artista paranaense quando suas filhas nasceram ou como Poty se portou ao ter que formalizar um requerimento ao prefeito para solicitar obras na região da casa de seus pais.

[...] cada vez que nasceu uma filha minha, ele me doou, doava um desenho, alguma coisa que marcou o nascimento delas. [...] Eu me lembro uma coisa incrível. Ele uma vez, ele queria fazer um pedido, uma coisa que estava acontecendo na casa dos pais dele, que já tinham falecido, mas ele me fez um requerimento pedindo providências, em frente a alguma coisa que a prefeitura tinha que fazer pra acertar o piso, a calçada em frente, não me lembro bem, e ele fez o requerimento com um desenho. No desenho ele mostrava a casa, o número da casa, a rua e as máquinas da prefeitura ali fazendo alguma coisa, e eu dei o despacho em cima daquele desenho. É, só que eu não achei mais esse desenho. Eu nunca vi um pedido tão claro, só com um desenho e eu despachei [...] (LERNER *apud* FARIA, 2015).

Estela Sandrini e Rozério Machado também contam a experiência de convívio com o artista, enaltecendo o papel da arte nas relações cotidianas. O que também foi expresso, embora sem muitos detalhes, na fala de Poty Lazzarotto.

Então o Poty disse assim: “desenhe tudo, olhe tudo e desenhe, quer ver?” E tirou a canetinha e começou a desenhar o garçom, os pratos que a gente comeu, sempre conversando e desenhando [...] **Então era uma pessoa assim, que falava pouco, desenhava muito e transmitia muito o que ele fazia.** (SANDRINI *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Posso dizer que quando ele estava parado ele estava desenhando. Em cinco minutos ele fazia um desenho. Eu tenho o privilégio de, um dia, nós estávamos esperando, eu lendo o jornal, e ele me desenhava. Eu tenho muitos momentos que eu, porque o Poty tinha muito sentimento. Muita gente, sabe, achava, mesmo os que conviveram com ele, talvez achavam que, sabe, ele não se preocupava muito com as outras pessoas. Mas isso não era verdade. Eu era um amigo que ele me protegia bastante. (MACHADO *apud* FARIA, 2015).

Tenho prazer em desenhar. Faço o que tenho necessidade de fazer, se expressar de alguma maneira. Sempre acabo num desenho.⁹⁵

Estes e outros depoimentos permitem entrever o papel da arte para um indivíduo mais tímido, que a utilizava para expressar sensações e sentimentos que, possivelmente, tinha dificuldades em expressar de outro modo.

Com frequência ele recebia honorários pelos serviços prestados. No entanto, não é possível supor que o dinheiro ficasse à frente dos desejos mencionados, sendo, neste caso, mais um meio para atingi-los do que o oposto.

A prova terminal de que o dinheiro não figurava no mesmo patamar dos desejos mencionados aos olhos de Poty Lazzarotto se alimenta do fato de que, se ele quisesse se desfazer de boa parte do seu acervo autoral — portanto, dissipando-o —, não precisaria trabalhar nunca mais e teria uma vida financeira bastante confortável. No entanto, suas ações e aquilo que podemos depreender mediante o cruzamento de fontes diversas apontam para o oposto, e convergem com os desejos mencionados.

As informações presentes em algumas entrevistas também apontam na mesma direção. Como nos casos de Carlos Ravazzani, Eduardo Schulman, Estela Sandrini e Rozério Machado.

Muitas dessas coisas, por exemplo, agência de propaganda, é óbvio que a agência está cobrando de alguém e pedia pra ele, lógico que pagaria pra ele. **Mas, se não pagasse também ele não dava a mínima bola [...]** Mas, nessa época, o Krieger queria cobrar algum da gente, mas nós não pagamos nada porque o Poty não cobrou nada. (RAVAZZANI *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Na época, eu tinha uma empresa voltada pra campanhas, não era pra brindes de empresas, era pra campanhas de estímulo pra funcionários, não é. E, não eram propriamente brindes. **E aí tudo muito fácil, ia na casa do Poty, dizia o que eu precisava, ele dizia o preço, mas não tinha muita noção de valores, não é, e a gente procurava ser correto nas coisas.** (SCHULMAN *apud* FARIA, 2015, grifo nosso).

Olha, eu acredito que pode ter, mas ele nunca pensou como auxílio comercial, isso deu a ele uma liberdade muito grande, sabe. Alguns artistas

⁹⁵ LAZZAROTTO, Poty. “Sempre acabo num desenho”. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 30/03/1998, p. D7. Entrevista concedida a Nelson Monteiro.

são mais comerciais. Pouquíssimas pessoas podem dizer “eu comprei uma obra do Poty”, “Eu comprei uma gravura do Poty”, porque ele não era comercial. Ele tinha a tranquilidade, ele ganhava dinheiro com ilustrações e tudo, mas não era uma pessoa comercial. (SANDRINI *apud* FARIA, 2015).

O Poty não se tocava muito com dinheiro, não é. Não sei se já te disseram isso [...] Mas, dinheiro pra ele, pô era, o dinheiro, ele nunca imaginou, nunca pensou em fazer economia, nunca pensou em fazer poupança, nunca pensou em aplicar dinheiro, sabe [...] Uma vez eu vi alguém ir no atelier dele, pegar dez desenhos e pagar um só. E ele pegou o cheque e disse: “pô, pagou um só”. Mas tudo bem, fazia parte da confiança que ele tinha. (MACHADO *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Além disso, com certeza o dinheiro era necessário para manter o estilo de vida que apreciava, bastante ligado a lazeres culturais que, logicamente, não estavam dissociados da arte. Como relata Rozério Machado, que, além disso, revela quando e como o artista passou a receber um maior valor monetário pelos serviços prestados em Curitiba, o que favorecia suas aspirações principais.

O que alimentava ele ultimamente era o aspecto cultural, o que estava acontecendo no Brasil. E, naquela época, o jeito mais fácil pra ele era ler jornal. Quando ele não estava trabalhando, estava lendo jornal, só parte cultural. Ele gostava também de comer bem, bom queijo, bom chocolate. Gostava de massa, yakisoba. E gostava de viajar, curti muito viajar. Quando ele voltava parece que voltava rejuvenescido. Então, eu acho que o que deixava o Poty feliz era o aspecto cultural, estar sempre atualizado culturalmente. [...] Sim, [Poty era pago] quando era contratado por órgãos públicos e quando era contratado por empresas também. Inclusive, eu, desde o primeiro trabalho que eu trabalhei com ele [no Palácio Iguaçu, em 1987], eu não sabia como cobrar. O secretário de obras da época chegou pra mim: “Machado, eu vou ter que confiar em você, você vai ter que me dar o custo exato dessa obra”. Aí fiz todo o cálculo, pus o meu percentual em cima e ele disse: “o Poty tá cobrando metade do que você tá cobrando e ele é o artista” [...] **E aí, a partir da segunda obra, eu conversei com ele. Eu disse: “Quanto o senhor vai cobrar?”, ele me respondeu e eu disse: “Não, senhor. O senhor é quem faz as obras que estão por aí, o senhor tem que cobrar no mínimo trinta por cento a mais do que eu estou cobrando, o senhor é o artista”. Então, na realidade foi aí que ele começou a ganhar dinheiro também, sabe.** (MACHADO *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Em um momento em que o valor monetário e a demanda como ilustrador diminuía, os painéis, murais, vitrais e outros monumentos, que eram encomendados principalmente em Curitiba, colaboravam para mantê-lo trabalhando,

produzindo sua arte e, também, impediam que ele tivesse de se desfazer com grande frequência do acervo que desejava manter reunido.

Junto com outros fatores, tal fato favoreceu para que, cada vez mais, ele se aproximasse de Curitiba, culminando em seu retorno, em 1990. Além disso, num momento em que ele vivenciava o mencionado ocaso na carreira como ilustrador, as oportunidades em Curitiba, cidade que adquiria um elevado capital simbólico ao final do século XX e da qual ele já era visto como o “iconógrafo oficial”, poderiam, além de nutrir seus principais desejos, corresponder à autoimagem elevada que tinha de si.

Um outro motivo que favoreceu a volta de Poty Lazzarotto à Curitiba nessa época foi também a solidão propiciada pelos amigos e conhecidos que, com o tempo, faleceram. Também é necessário pontuar como o elevado significado da arte ligava-se nessa época com seu estado de saúde. Tais elementos podem ser percebidos, em especial, nas falas de Estela Sandrini e de Rozério Machado.

[Poty Lazzarotto voltou para Curitiba] Para ser cuidado. Ele estava muito só lá [no Rio de Janeiro] e o João [Lazzarotto] trouxe ele para cá porque ele estava muito só e ele não suportava a solidão. Então ele veio e o João cuidou dele. (SANDRINI *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Acho que a arte foi a terapia que manteve ele vivo até o último dia. E a última vez que eu internei ele, ele saiu da mesa de trabalho dele pra ir pro hospital e do hospital não voltou mais, entendeu. Então, ele realmente trabalhava porque o trabalho era o maior remédio pra ele. (MACHADO *apud* FARIA, 2015).

A obstinação pelo trabalho, mesmo tendo um frágil quadro de saúde, é percebida mediante outras fontes, como em uma fotografia na qual é visto o artista, apesar de estar de bengala, em cima de um andaime, orientando a execução de uma das obras feitas sob encomenda da empresa *O Boticário*, em 1993.

FIGURA 12 – POTY LAZZAROTTO EM TRABALHO PARA A EMPRESA O BOTICÁRIO



FONTE: Maria Esther Teixeira, Curitiba/PR.

Apesar de necessitar da bengala, o artista ainda participava de obras como esta, subindo em andaime e orientando sua execução: a existência dessa imagem vocifera aos olhos um desejo que só poderia ocupar o patamar mais elevado das aspirações de um indivíduo. Somente assim se justifica o esforço despendido, em meio a uma fase delicada de recuperação, aos 69 anos de idade.

Por fim, vale mencionar que sua volta à Curitiba também se devia às interações de Poty Lazzarotto com os membros da elite política da cidade, cujas ambições e projetos ele conhecia, e nas quais sabia que estaria inserido.

Bem, ele não falava em político. Mas a gente sabe da sensibilidade de alguns políticos. Eu acho que Jaime Lerner e Rafael Greca, de todos os políticos, foram os que a gente sentia que tinham uma satisfação muito grande de estar junto com o Poty e, sabe, de apreciar a obra do Poty mesmo, de valorizar a obra do Poty. [...] **Eu sei que ele gostava de Curitiba. Se eu pudesse dar um palpite, eu ia te falar que ele sentiu, eu acho que ele queria fazer esses painéis.** [...] Bem, mas acho que a pretensão dele, eu desconfio, como ele tinha uma amizade com o Jaime Lerner, não sei, eu imagino, que ele pensou em vir pra Curitiba pra executar painéis, só ele não imaginou que ia fazer tantos. Mas, ele tinha muita satisfação de fazer os painéis, eu acho que ele achou que era o momento, ele estava velho, não é, viúvo, tinha o irmão aqui, lá ele não tinha ninguém. Então, aqui eu acho que ele se achou mais amparado, sabe. Ele tinha sentimentos, ele tinha muitos amigos aqui. (MACHADO *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Desse modo, projetos de megaconstruções que habitavam o espaço público livre correspondiam aos interesses não apenas dos grupos envolvidos em sua produção, mas também do artista.

Isso é perceptível em projetos como o “Museu de Rua”, que visava integrar a Travessa Nestor de Castro ao Centro Histórico de Curitiba, no qual foram concebidos dois painéis de Poty Lazzarotto. Devendo ser conservado como artefato histórico da cidade, tal empreendimento levava símbolos que atendiam aos interesses simbólicos e políticos da elite dirigente — pois remetiam e remetem diretamente às realizações de um determinado grupo político —, além de atenderem ao desejo de Poty Lazzarotto de manter sua obra à disposição direta do público, o que fazia com que tais obras, situadas no espaço público livre e feitas para perdurar no tempo, tivessem um valor diferenciado no discurso manifesto pelo artista.

Os painéis são vistos diariamente por milhares de pessoas. Um quadro, não, fica restrito a quatro paredes e é apreciado apenas pelos amigos do dono [...] A litografia também é boa, pois dá para fazer em série de 25, o que dá acesso a muitas pessoas também.⁹⁶

⁹⁶ LAZZAROTTO, Poty. Poty fará painel para Telepar. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 21/08/1992. Entrevista concedida à Raquel Santana.

Com relação ao exemplo mencionado, vale a pena destacar a observação de Argan (1998), que, levando em consideração que o entendimento de centro histórico se refere à parte de uma cidade que não pode ou não deve mudar, pontua que o

conceito de “Centro histórico” pode ter uma utilidade pragmática, mas é um falso conceito. Por que algumas partes da cidade deveriam ser “históricas” e outras “não-históricas”? A cidade é, *in toto*, uma construção histórica. (ARGAN, 1998, p. 260, grifo do autor).

No que concerne a Poty Lazzarotto, vale perceber, também, que havia uma grande vantagem instituída pelo sistema de relações da capital paranaense, pois nesta não havia muitos artistas com quem poderia concorrer, fato que certamente colaborou para sua valorização e favoreceu o processo de consagração experienciado por ele. Em nível intermediário, este fato remete duplamente às relações entre centro e periferia, salientadas por Castelnuovo e Ginzburg (1998), não apenas por se tratar de um artista beneficiado por uma concorrência consideravelmente menor do que a vivenciada em outros centros do país, como também por ser um caso típico de um artista que saiu cedo de sua terra natal, fixando-se em um centro artístico, voltando a residir e a se dedicar com mais ênfase àquela somente ao final de sua vida.

Por fim, vale mencionar que mediante tais imagens negociadas (MICELI, 1996; LOURENÇO, 2001) foram atendidos os desejos de Poty Lazzarotto. A felicidade manifesta em seus depoimentos dessa época, apesar da doença que o abatia, também salientada pelas pessoas mais próximas a ele, espelha essa última possibilidade.

Adoro Curitiba e acho que não é à toa que nasci no dia do aniversário da cidade. Curitiba e eu temos uma relação de amor indissolúvel, e por isso sou até suspeito para falar de Curitiba. Acho esta cidade ótima. O melhor lugar do mundo para quem gosta de viver plenamente, aproveitando tudo o que a vida tem de bom. Morei por mais de cinquenta anos no Rio de Janeiro, lá aprendi muito e conquistei espaços, mas voltei para cá porque aqui é onde está minhas raízes e **onde consigo ser completo. É o meu lugar, não tenho nenhuma dúvida disso.**⁹⁷

⁹⁷ LAZZAROTTO, Poty. Curitiba na opinião de algumas ilustres figuras. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29/03/1996, p. 13, grifo nosso.

Mas, a satisfação dele, eu acho que até esses trabalhos que ele fez superou a doença, sabe. Ele sentia muitas dores, mas nunca gemeu, nunca disse: “olha não aguento, tá doendo”, não. Eu acho que ele teve dois momentos: o momento feliz das obras expostas e o momento triste da doença. Foi isso, foi os dois pontos, o bom e o ruim. (MACHADO *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Em enorme medida, Poty Lazzarotto dedicou sua vida à arte e ao seu trabalho. Esta mensagem ecoa sempre que nos aproximamos de seu universo particular, seja através de sua casa, onde transbordam obras de arte como gravuras de técnicas variadas, talhas, livros, desenhos; ou como em vários outros locais onde figura sua obra, à disposição ou não do público.

Todos os locais mencionados estão situados em Curitiba e abrigam cerca de 7.000 obras. Além disso, existem várias produções que não integram esse número, que podem ser encontradas em galerias situadas dentro e fora da cidade, na casa de alguns de seus amigos e de colecionadores de arte.

3.4 Imagens e contraimagens do espetáculo

Ao se listar todas as obras como murais, painéis, vitrais e outros monumentos com os quais Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba, é possível fazer algumas constatações preliminares, estas que, por sua vez, podem balizar alguns argumentos e também algumas perguntas. Tal análise preliminar é viabilizada pela tipologia baseada no método combinatório nomeado Análise do Espaço de Propriedades (AEP). Com relação a este, a elaboração dos tipos situados abaixo levou em conta os seguintes critérios: os locais onde tais obras foram realizadas e se as mesmas compõem ou não a paisagem urbana.

QUADRO 1 – TIPOLOGIA DO CONJUNTO DE PAINÉIS, MURAI, VITRAIS E DEMAIS MONUMENTOS EM QUE POTY LAZZAROTTO ESTEVE ENVOLVIDO NA REGIÃO DE CURITIBA

Análise do Espaço de Propriedades (AEP) (total: 104 obras)	Obras que compõem a paisagem urbana: 18 obras (17%)	Obras que não compõem a paisagem urbana: 86 obras (83%)
ESPAÇO PÚBLICO LIVRE: 6 obras (5,7%)	Espaço público livre e compõem a paisagem urbana: 6 obras (5,7%)	Espaço público livre e não compõem a paisagem urbana Ø
PROPRIEDADES PARTICULARES: 13 obras (12,5%)	Propriedades particulares e compõem a paisagem urbana: 1 obra (0,96%)	Propriedades particulares e não compõem a paisagem urbana: 12 obras (11,5%)
INSTITUIÇÕES PÚBLICAS (OU ESPAÇO PÚBLICO RESTRITO): 25 obras (± 25%)	Instituições públicas e compõem a paisagem urbana: 5 obras (4,8%)	Instituições públicas e não compõem a paisagem urbana: 21 obras (20,1%)
INSTITUIÇÕES PRIVADAS: 58 obras (55,7%)	Instituições privadas e compõem a paisagem urbana: 6 obras (5,7%)	Instituições privadas e não compõem a paisagem urbana: 52 obras (50%)
ENTIDADES SEM FINS LUCRATIVOS: 1 obra (± 1%)	Entidades sem fins lucrativos e compõem a paisagem urbana Ø	Entidades sem fins lucrativos e não compõem a paisagem urbana: 1 obra (0,96%)

FONTE: Walmir Faria (2014, 2015)

Ao se analisar essa tipologia alguns dados surpreendem. Em primeiro lugar, faz-se notar que mais de 80% das obras em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba não compõem a paisagem urbana. Este dado contraria o discurso comumente mobilizado sobre o artista pelo poder público municipal e estadual, pela mídia, pelo próprio artista, tal como pela maior parte das obras inclinadas a sua vida e obra (incluindo alguns trabalhos acadêmicos), pois todos esses colaboram para alicerçar a imagem tanto de um artista cuja obra está na rua, quanto de um artista cuja obra está diretamente vinculada ao poder público.

Além disso, vale sublinhar que, das obras feitas para o poder público, 16 foram sob encomenda do governo estadual, 10 do governo federal e 5 para as gestões municipais de Curitiba. Todas essas obras totalizam cerca de 30% das

obras realizadas na região de Curitiba, enquanto quase o dobro desse número, cerca de 56% do total, foi realizado sob encomenda do setor privado.

Com efeito, metade das obras produzidas na região de Curitiba foi feita sob encomenda do setor privado e não compõe a paisagem urbana. Somente este tipo específico já soma o dobro do número total de obras realizadas em instituições públicas.

Além desses elementos, vale salientar que as obras a que a população em geral tem o maior acesso possível, que estão localizadas no espaço público livre e, como não poderia deixar de ser, compõem a paisagem urbana, são 6 (5,7% do total). Estas são numericamente inferiores às obras com o acesso mais restrito possível, localizadas em propriedades particulares (como residências, prédios de apartamentos etc) e que não compõem a paisagem urbana, que contabilizam 12 obras, 11,5% do total.

À análise descrita nas últimas linhas, vale a pena acrescentar o levantamento de todos os símbolos usados.

Os símbolos regionais tradicionais mais usados por Poty Lazzarotto nas 104 obras feitas na região de Curitiba são, em primeiro lugar, a araucária, que aparece em 24 obras⁹⁸; seguida pelo pinhão, que figura em 18 obras⁹⁹; a gralha-azul, que surge em 16 obras¹⁰⁰; e, por fim, o semeador, que aparece em 4 obras¹⁰¹. Portanto,

⁹⁸ A araucária aparece nas seguintes obras: no Hotel Paraná Suíte (1984), no Hotel Araucária (1984), na obra O Clube e a Cidade (1986), na biblioteca do Clube Curitibano (1987), no prédio administrativo da PUC-PR (1990), na biblioteca da PUC-PR (1991), na entrada da INCEPA (1992), na fábrica Bosch (1995), na Moldarte (1995), em uma das obras feitas sob encomenda do Positivo (1996), na FIEP (1998), na obra feita como um presente ao engenheiro Elias Lipatin (1998), no Monumento ao Guarda-freios (1983), nas duas obras feitas na Travessa Nestor de Castro (1993 e 1996), na Praça 19 de Dezembro (1953), em uma das obras feitas sob encomenda do Grupo Boticário (1993), nas duas obras que figuram no Palácio Iguaçu (1959 e 1987), nas duas obras feitas para o BADEP (1972 e 1976), em uma das obras feitas para a Assembleia Legislativa do Paraná (1974), no Mirante da Telepar (1992) e na Praça 29 de março (1966).

⁹⁹ O pinhão aparece nas seguintes obras: no marco para a entrada do Clube Curitibano (1982), no Hotel Paraná Suíte (1984), no Hotel Araucária (1984), na obra O Clube e a Cidade (1986), na biblioteca do Clube Curitibano (1987), na fábrica Bosch (1995), na última obra feita na Travessa Nestor de Castro (1996), nas duas obras que figuram no Palácio Iguaçu (1959 e 1987), nas duas obras feitas para o BADEP (1972 e 1976), em quatro das obras feitas para a Assembleia Legislativa do Paraná (1974), no Mirante da Telepar (1992), na Praça 29 de março (1966) e na Sanepar (1996).

¹⁰⁰ A gralha-azul aparece nas seguintes obras: no Hotel Paraná Suíte (1984), no Hotel Araucária (1984), na obra O Clube e a Cidade (1986), na biblioteca do Clube Curitibano (1987), na biblioteca da PUC-PR (1991), na entrada da INCEPA (1992), no Solar do Rosário (1997), nas duas obras

embora o discurso mobilizado sobre o artista e sua obra o referencie como um produtor de símbolos tradicionais regionais como a araucária, o pinhão, a gralha-azul e o sementeiro, pode-se afirmar que estes símbolos aparecem, mas somente em 31 produções, ou seja, em 70% das obras referenciadas tais símbolos não aparecem.

Junto com este fato, é necessário perceber que os símbolos mencionados se polarizam mais nas obras feitas sob encomenda do governo paranaense (em 11 das 16 obras encomendadas por este) ou da prefeitura de Curitiba (em 4 das 5 obras). No entanto, tais símbolos não aparecem em nenhuma das 10 obras encomendadas por órgãos federais.

Como exposto, a partir dos anos 1980, os símbolos mencionados também passaram a figurar nas obras feitas sob encomenda da iniciativa privada. Entretanto, ao se considerar todas as 58 obras realizadas para esta, pode-se afirmar que apenas em 14 (ou seja, em 24% delas) tais símbolos estiveram presentes. Com relação às obras feitas em propriedades particulares, apenas em uma delas tais símbolos apareceram.

Além disso, um outro dado chama atenção. Em 89 das 104 obras feitas na região de Curitiba, ou seja, em cerca de 86% dessas obras, o ser humano é diretamente representado. Entre estas, 63 obras retratam um ou mais trabalhadores das mais variadas profissões, tempos e ofícios. Estes são reconhecidos seja por exercerem suas funções profissionais de alguma forma, seja pelos trajes ou algum gesto que remeta à profissão ou ao ofício.

Portanto, os símbolos que imperam na obra em que Poty Lazzarotto esteve envolvido na região de Curitiba não são os símbolos tradicionais regionais, mas aqueles ligados ao ser humano, retratado principalmente no universo do trabalho. Soma-se a isso, o fato do principal promotor de sua obra nesse contexto ser a

feitas na Travessa Nestor de Castro (1993 e 1996), na última obra feita para o Palácio Iguaçu (1987), nas duas obras feitas para o BADEP (1972 e 1976), em duas das obras feitas para a Assembleia Legislativa do Paraná (1974), no Mirante da Telepar (1992) e na Praça 29 de março (1966).

¹⁰¹ O símbolo do sementeiro aparece nas seguintes obras: no Hotel Paraná Suíte (1984), na Praça 29 de março (1966), em uma das obras feitas para a Assembleia Legislativa do Paraná (1974), na última obra feita para o Palácio Iguaçu (1987).

iniciativa privada e da suprema parte das produções desse gênero não compor a paisagem urbana.

Tais observações, ancoradas na Análise do Espaço de Propriedades e no levantamento de todos os símbolos utilizados nas obras referenciadas, nos permitem elaborar a seguinte indagação: por que a imagem comumente difundida de Poty Lazzarotto (no discurso assumido pelo poder público, pela mídia, pelo próprio artista e mesmo por alguns trabalhos acadêmicos) aponta para um artista cuja obra está ligada ao poder público local, compõe a paisagem urbana de Curitiba e é formada sobremaneira por símbolos regionais, quando a análise preliminar de sua produção aponta mais para uma outra imagem?

Para responder a esta questão, iremos analisar algumas das obras com os perfis mencionados: no caso, o painel *Curitiba e sua gente*, que corresponde ao discurso comumente mobilizado sobre o artista; assim como uma das três obras realizadas sob encomenda da empresa *O Boticário*, que se aproxima mais da imagem que impera nos dados apresentados e contraria o discurso hegemônico.

A análise de tais obras nos permitirá tematizar algumas das questões levantadas ao longo deste capítulo.

3.4.1 Arte e imaginabilidade: sobre a transparência aparente de certas imagens

Com 490 metros quadrados, a obra *Curitiba e sua gente* se notabiliza como o maior painel cerâmico já realizado no Brasil. Produzida em 1996 e situada na Travessa Nestor de Castro, nas imediações do Centro Histórico de Curitiba, esta é a segunda produção em que Poty Lazzarotto esteve envolvido nesse local.

FIGURA 13 – PRIMEIRA PARTE DO PAINEL CURITIBA E SUA GENTE



LAZZAROTTO, P. 1996. Painel **Curitiba e sua gente**, Curitiba/PR.

FIGURA 14 – SEGUNDA PARTE DO PAINEL CURITIBA E SUA GENTE



LAZZAROTTO, P. 1996. Painel **Curitiba e sua gente**, Curitiba/PR.

FIGURA 15 – TERCEIRA PARTE DO PAINEL CURITIBA E SUA GENTE

LAZZAROTTO, P. 1996. Painel **Curitiba e sua gente**, Curitiba/PR.

FIGURA 16 – ÚLTIMA PARTE DO PAINEL CURITIBA E SUA GENTE

LAZZAROTTO, P. 1996. Painel **Curitiba e sua gente**, Curitiba/PR.

No início desta composição, na extrema esquerda, surgem algumas gralhas-azuis com pinhões no bico. Após isso, o pinhão germinando a planta que virá a ser a araucária. Em seguida, surge um homem e também um menino, ambos cultivando suas plantas, o que evoca a ideia ecológica. Logo em seguida, aparece a reprodução do pinhão, com pinhões e outros azulejos com araucária e pinha. Depois, há um menino postando uma pá sobre o ombro, que brinca de puxar com uma corda um caminhão de brinquedo, com alguns bonecos em seu interior, que sorriem, levando na caçamba a planta cultivada.

Na sequência, um homem faz uma estrutura de madeira para ajudar a sustentar uma araucária jovem. Ao lado, azulejos reproduzem a mesma casa com um homem na sua frente puxando um carrinho de mão. Após isso, há uma reprodução maior da casa, com seus lambrequins (o que evoca a presença de certas etnias culturais imigrantes), um cão embaixo dela, e diversos cômodos com pessoas. Num destes, há um pássaro preso. Percebe-se que há diferentes gerações na casa: uma mulher cozinha, enquanto uma senhora de certa idade repousa sobre uma cadeira na varanda, uma menina brinca também na varanda e um menino solta pipa bem em frente. Um homem idoso está postado em um dos cômodos no interior da casa, assim como um bebê e uma mulher estão em outro. Estes são visíveis mediante as janelas que estão abertas. Também por uma das janelas é possível ver em uma das paredes um retrato antigo cujos traços evocam um casal tradicional.

Ao lado da casa, aparecem alguns homens escalando as araucárias enquanto gralhas-azuis com pinhões no bico cortam a paisagem. Há o símbolo de um machado cortado e a imagem de um homem caminhando com um saco em meio a uma paisagem de pinheiros, aludindo ao extravio da madeira e sua proibição.

À margem direita, há a imagem do Largo da Ordem em obras, com alguns trabalhadores cavando para plantar uma árvore. No centro do painel cerâmico, há um estreito painel em concreto, no qual é representado um homem escalando uma araucária.

Logo após isso, há a imagem de uma pipa no céu. Abaixo dela há uma estação tubo. Por baixo desta, passa um tatu. Na entrada da estação parece haver um garoto jovem. No interior da mesma, há o indígena fazendo uma fogueira e outro apontando uma flecha para o alto, para uma gralha-azul que tem no bico um pinhão,

em meio a um dia de sol. Ao lado, há um bandeirante buscando ouro, depois um tropeiro guiando alguns muars, aproximando-se do bebedouro do Largo da Ordem. Ao fundo da composição, há duas araucárias, a Igreja da Ordem e o carroção dos imigrantes. No céu, há aves, o dirigível Zeppelin (que sobrevoou Curitiba nos anos 1930) e o desenho de um avião. Ao final da composição, que fica no interior do tubo, está a Catedral da praça Tiradentes, o limpador de chaminés em serviço e um elefante ao lado do circo.

Acima do tubo, há um Farol do Saber iluminado, com um homem no topo da torre, observando algo ao longe, estando envolto por estrelas brilhantes. Ao fim, há a Rua 24 horas, e um homem com uma ampulheta a sua frente. Mais abaixo, há a Ópera de Arame. Havendo nos azulejos gralhas-azuis com pinhões e também estações tubo.

Ao final, figuram referências tanto ao Jardim Botânico, como aos indivíduos e atores envolvidos no projeto do painel: o artista, Poty Lazzarotto, e quem executou a obra, Adoaldo Lenzi; a Fundação Cultural de Curitiba (que promoveu a execução), a Prefeitura de Curitiba e a empresa Cerâmica Portobello, esta que apoiou o projeto do painel, podendo sua marca figurar ao final na obra, o que ilustra a sinergia entre gasto público e investimento privado, que marca esse período. Parceria semelhante a que ocorrera três anos antes, em 1993, quando foi realizado o painel que fica em frente a este e leva alguns dos mesmos símbolos. Para a realização deste, houve a viabilização financeira por parte da Caixa Econômica Federal e da empresa Incepa, cabendo à prefeitura atuar não na produção, mas na mediação da obra, ampliando a iluminação no local.¹⁰²

Ao se analisar o painel *Curitiba e sua gente*, além dos símbolos regionais tradicionais mobilizados, das realizações vinculadas a determinado grupo político retratadas, das referências ao passado e ao presente da cidade e do estado, acompanhados da ideia ecológica que tangencia a obra, pode-se afirmar que alguns dos primeiros elementos que chamam atenção são suas imensas dimensões, assim como suas cores marcantes. O amálgama entre tais elementos e a capacidade expressiva de Poty Lazzarotto remete à alta imaginabilidade presente nesta figuração visual.

¹⁰² GRECA, Rafael. Curitiba, **Diário Indústria & Comércio**, 01 jul. 1993, p. 05.

Conforme destaca Lynch (1997), a imaginabilidade é a característica encontrada num objeto físico que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador, ou seja, é

aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente. Também poderíamos chamá-la de legibilidade ou, talvez, de visibilidade num sentido mais profundo, em que os objetos não são apenas passíveis de serem vistos, mas também nítida e intensamente presentes aos sentidos. (LYNCH, 1997, p. 11, grifo nosso).

Além de constituir parte da alta imaginabilidade presente nesta figuração visual, tais elementos também remetem às ações e interações das quais esta obra é a resultante.

Antes de mais nada, é necessário precisar que tais interações não se deram apenas entre artista e clientela, mas também havia outras negociações em jogo, que remetiam aos demais indivíduos e grupos envolvidos nesta produção, como no caso já apresentado, sobre a negociação dos valores financeiros estabelecida entre o artista e os construtores envolvidos em algumas obras.

Por um lado, a substância estética característica à obra de Poty Lazzarotto com certeza o aproximava de obras como esta. No entanto, por outro, é preciso constatar o fato de que figurar nessas redes de poder também infletia tais obras em uma dada direção, influenciando na arte de Poty, o que é também espelhado em algumas parcerias estabelecidas por ele.

Um desses elos se deu com o vitralista e artista plástico Adoaldo Lenzi (1945), responsável pela execução desta e de outras obras. Embora a cor começasse a aparecer com mais frequência nos diferentes gêneros de obras em que Poty esteve envolvido já nos anos 1980, as cores marcantes presentes em obras como *Curitiba e sua gente* remetem à parceria entre Poty Lazzarotto e Adoaldo Lenzi, tal como a capacidade do primeiro de identificar as expectativas que dominavam sua clientela nessa época — no caso do poder público, marcadas, dentre outras coisas, pela realização de obras com elevado impacto visual —, o que favorecia tal parceria em vista das características inerentes ao trabalho empreendido por Lenzi.

Nos trabalhos realizados em parceria com Poty Lazzarotto, tanto em alguns vitrais, como em painéis cerâmicos, Adoaldo Lenzi lançou mão dos resultados do estudo de tons específicos de cores e variações, importando vidros da Europa e produzindo as cores em seu ateliê, mediante um processo artesanal.¹⁰³ A intensidade e singularidade desses tons de cores foi e é um componente fundamental do forte impacto visual que marca obras como essas. Nelas, Poty Lazzarotto produzia o desenho e o projeto inicial. Após isso, acompanhava e coordenava o processo de execução realizado por Lenzi, tal como finalizava algumas partes da obra.

Além da alta imaginabilidade, é preciso perceber alguns outros elementos presentes nesta, mas também em outras produções, que marcam a obra de Poty Lazzarotto, e sem os quais dificilmente ele estaria envolvido em trabalhos como este.

Em primeiro lugar, é possível perceber que a substância estética presente em suas produções — apesar das diferenças que vão ocorrer ao longo do tempo e em diferentes gêneros de obras — é marcada pelo poder expressivo do artista, por ser comunicável, fácil e altamente acessível a diferentes categorias de atores, como foi demonstrado na análise da obra *Paraná Vivo*. Tal característica certamente esteve na raiz das oportunidades legadas ao artista no espaço público livre de Curitiba e em outras cidades, pois obras de arte públicas inseridas no ambiente urbano das grandes cidades, em geral, têm de ser altamente comunicativas e facilmente inteligíveis. Isso, em primeiro lugar, devido ao ritmo célere da vida em movimento, da experiência visual fluída e ligeira que a acompanha, e da intensa concorrência com outras formas visuais. Em segundo, para serem acessíveis aos indivíduos inseridos nos diferentes segmentos sociais da cidade, que são também potenciais consumidores e eleitores.

A primeira característica salientada também é diretamente afirmada pelos expoentes situados no poder público da época, não apenas por Jaime Lerner, então governador do Paraná, que, como já demonstrado, sublinha o traço expressivo, identificável e comunicativo presente na obra do artista. Também Rafael Greca, prefeito na época da realização de *Curitiba e sua gente*, ao definir a obra de Poty

¹⁰³ Nos vitrais, a força da luz e do jogo de cores. **Gazeta do povo**, Caderno G, 24 jan. 1993, p. 02.

atualmente, o identifica, em primeiro lugar, por sua capacidade expressiva e o vínculo com a temática local.

Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924 – 1998), conhecido artisticamente como mestre Poty, foi um desenhista, gravurista, ceramista, muralista brasileiro, **de notável expressão. Formado na École Nationale Supérieure de Beaux Arts de Paris, ganhou importância no universo das artes pela repetida precisão e insistência em retratar a sua aldeia: nossa cidade de Curitiba, sua cidade natal. É, por excelência, o cronista e retratista da curitibanidade, do modo de ser dos curitibanos, moradores de uma cidade que se tornou terra de todas as gentes.** (GRECA *apud* FARIA, 2015, grifo nosso).

Em segundo lugar, é necessário notar uma outra característica, que tangencia alguns elementos estilísticos e iconográficos presentes em parte da constelação de obras de Poty Lazzarotto, que também transparece na produção analisada: o domínio da harmonia. Graças à esta, alguns símbolos bastante distintos, que remetem à tradição e à modernização, ao passado e ao presente da cidade ou do estado, figuram em alguns casos em uma mesma obra em plástica e íntima sintonia, atendendo às expectativas do grupo político inserido na prefeitura de Curitiba e no governo do Paraná nessa época. Tal característica, junto com outras escolhas estilísticas e iconográficas, possivelmente atraía a atenção de um ambiente político interessado em sua contribuição especializada já nos anos 1970, o que, todavia, se veria de modo mais nítido nos anos 1980 e 1990, quando as ações do poder público local se inclinaram com mais vigor na direção de certas realizações de ordem estética. Entre elas, a obra *Curitiba e sua gente*.

Com efeito, mediante a adoção de determinados símbolos (que não figuram em todas, mas em parte de suas produções), o discurso imagético de Poty Lazzarotto ficou marcado por algumas obras que contêm narrativas visuais sobre a história de Curitiba ou do Paraná. Tal discurso articulou-se aos objetivos e expectativas do poder público que, nos anos 1970, visou, em simultâneo, tanto um retorno a certos elementos da tradição local ou regional, quanto empreender a modernização econômica e industrial da cidade, como no caso da criação e implementação da CIC.¹⁰⁴ Isso se manteve nos anos 1980, tal como, especialmente,

¹⁰⁴ O fato de duas temporalidades (o antigo e o moderno, o passado e o presente) marcarem a obra de Poty também foi constatado na análise empreendida por Lourenço (2001, p. 62), que também

nos anos 1990, e, nos produtos artísticos feitos sob encomenda desse setor social, correspondeu ao uso de símbolos mais tradicionais, como o pinheiro, que figuraram em companhia de outros mais recentes, que remetem às realizações empreendidas nas gestões daquele grupo político, como o tubo de embarque e o Farol do Saber.

No entanto, a obra *Curitiba e sua gente* é exemplar não apenas para a compreensão das relações entre o artista e a elite política ou da forma como dados elementos, já presentes em sua obra, e outros novos eram favorecidos pela dinâmica particular inscrita em dadas redes de poder, sendo infletidos em uma dada direção. A análise dessa obra também colabora para explicar por que a imagem comumente atribuída a Poty Lazzarotto em diferentes meios remete mais para um artista cuja obra em Curitiba está no espaço público livre, contem vínculos com o poder público e é marcada pela simbologia regional.

Como demonstrado, essa imagem é contestada ou, no mínimo, bastante atenuada pelo exame preliminar do conjunto de obras realizadas na região de Curitiba. Em nível mais amplo, tal imagem remete à natureza da dominação espetacular, assim como aos contornos particulares que essa forma de dominação assumiu em nível local.

Como salienta Debord (1997), o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14 *apud* FARIA, 2015b, p. 03). Partindo desta passagem da obra de Debord, Silva (2006) afirma que o pensador francês não se aprofundou nas conclusões decorrentes do conceito de espetáculo. Assim, argumenta sobre o significado desta mediação, em que o indivíduo “não negocia diretamente com a realidade, mas, cada vez mais, incorpora uma imagem dessa realidade construída num jogo social que lhe escapa em grande parte” (SILVA, 2006, p. 165 *apud* FARIA, 2015b, p. 03). (FARIA, 2015b).

Com efeito, a alta imaginabilidade presente em *Curitiba e sua gente*, assim como em outras obras semelhantes a esta, sugere com elevada intensidade uma dada imagem de Poty Lazzarotto e da obra realizada por ele em Curitiba. Por abrigarem a simbologia regional, terem um vínculo nítido com dadas realizações de um determinado grupo político e se localizarem no espaço público livre, em locais

destacou como, a partir dos anos 1970, o artista passou a retratar as imagens do processo de industrialização e urbanização de Curitiba.

centrais da cidade, com elevada circulação de transeuntes e com alta frequência visual, além da alta imaginabilidade assinalada — que facilita a criação de imagens mentais nitidamente identificadas —, com certeza tais obras colaboraram e colaboram fortemente para alicerçar uma certa imagem do artista e das obras em que ele esteve envolvido na cidade. Imagem que correspondia não apenas aos interesses da elite política da época, mas também aos anseios de Poty.

Junto com a propaganda mobilizada pelo discurso oficial do poder público (entre outros meios, presente em obras como *Curitiba: a capital ecológica*), pela mídia, alguns livros, trabalhos acadêmicos ou não e, em menor medida, pelo discurso apresentado pelo próprio artista, e possivelmente influenciando diretamente sobre todos estes — obras como a presente na Travessa Nestor de Castro colaboraram e colaboram para cristalizar uma certa imagem do artista, tornando-a algo aparentemente evidente em si mesmo.

Portanto, podemos propor, em sintonia com as reflexões de Debord (1997) e Silva (2006), que essas obras, dotadas de alta imaginabilidade e que compõem o espetáculo cartão-postal, não são um conjunto autoevidente de imagens, mas são mediadoras de uma relação social entre indivíduos: compondo uma mediação cujo significado é marcado por um jogo social que escapa à maioria dos indivíduos, obliterando certos interesses em jogo e favorecendo certas representações aparentemente não contestáveis dos agentes envolvidos nessas produções.

Para concluir, é importante lançar a observação feita por Lourenço (2001, p. 113), de que “Curitiba parece, metaforicamente, o livro ilustrado de Poty”. Embora os dados e a análise empreendida até aqui estejam de acordo com isso, visto a quantidade de obras realizadas pelo artista na cidade, vale a pena aprofundar essa reflexão.

Se Curitiba parece o livro ilustrado de Poty, a maior parte das páginas que compõem esse livro só podem ser lidas e fruídas por poucas pessoas. Além disso, como ocorre em um livro ilustrado, em Curitiba, as imagens também favorecem uma certa interpretação. Podendo contradizer ou ocultar alguns conteúdos presentes nas entrelinhas e margens da cidade.

3.4.2 O estilo como marca

Com relação à obra em que Poty Lazzarotto esteve envolvido, é necessário ainda compreender porque a mesma interessou tão abertamente à iniciativa privada nos anos 1980 e 1990, mesmo para determinados segmentos do empresariado local que — embora nutrissem certo interesse na imagem difundida de Curitiba por parte do poder público local — não desejavam encomendar obras com a iconografia encontrada no espaço público livre. Tal questão torna-se fundamental por ser este setor o principal promotor da obra do artista na região de Curitiba. Desse modo, as figurações visuais encomendadas por ele formam o perfil mais comum da produção do artista nessa região.

Quanto às obras feitas sob encomenda da iniciativa privada, pode-se afirmar que, assim como todos os painéis, murais e vitrais, a escolha do material (concreto, azulejos, madeira etc.), dos temas e da iconografia desses produtos artísticos era um amálgama de três fatores complementares. Em primeiro lugar, dos pedidos e expectativas dos clientes que encomendavam essas obras — o que necessariamente dependia da interação do artista com os mesmos ou seus intermediários —, assim como das expectativas depositadas pelo artista em seu próprio trabalho. Em segundo, dos conhecimentos e, na maioria das vezes, também da pesquisa feita pelo artista sobre essas encomendas. Por fim, da leitura que o artista fazia sobre o espaço onde essas obras iriam figurar.

No que diz respeito à leitura que Poty Lazzarotto fazia sobre o espaço, a mesma era definida não apenas pela possibilidade da presença de dados materiais em determinados ambientes (levando-se em conta, por exemplo, a exposição ou não a intempéries, nível de luminosidade etc.), mas também pela harmonia presente na interligação entre a obra de arte e o espaço arquitetônico. Tal característica é salientada pelo arquiteto Elias Lipatin, que trabalhou com o artista em diversas produções.

Ele tinha muita noção, era uma fera. Os primeiros desenhos que ele fez para o Palácio Avenida ele fez numa folhinha e ele fez em perspectiva. Ele entendeu muito bem a interligação da obra escultórica com o espaço arquitetônico. Ele sintetizou muito bem, ele tinha muita noção. Ele tinha um claro conhecimento de arquitetura porque tinha um claro conhecimento de

espaço. Talvez não da parte técnica, pois ele não precisava saber o cálculo de uma viga, mas ele sabia fazer a leitura do espaço. (LIPATIN *apud* FARIA, 2015).

Além disso, vale ressaltar a pesquisa que o artista comumente fazia sobre os temas, símbolos e narrativas presentes em suas obras, mediante revistas ou livros, percebida nos diversos materiais encontrados na casa de Poty. Esse método de trabalho também foi ressaltado na entrevista informal realizada com José Maria Gandolfi, arquiteto que trabalhou com ele em diversas produções; e também nas entrevistas formais feitas com Eduardo Schulman, que pediu produções para campanhas publicitárias, e Elias Lipatin, este rememorando uma das obras feitas para a empresa *O Boticário*. Tais entrevistas acompanham e complementam o parecer mais conciso do próprio artista.

Basicamente, você dizia o que você queria e ele se dispunha a pesquisar [...] Eu acho que ele gastava um pouquinho de tempo na ideia, não é, mais na escolha de como abordar o assunto, ele pesquisava um pouco, não tinha internet na época, mas ele era um cara que tinha informação. Então, a partir daí, ele batia um papo com você e em três minutos ele fazia o desenho. (SCHULMAN *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Ele era um estudioso, o Poty era um estudioso, ele não fazia por acaso. Eu me lembro quando ele fez o painel da perfumaria, mas como que começou? Na segunda ou terceira reunião ele me veio com todo um histórico da perfumaria, toda essa evolução, e eu fiquei de boca aberta. Ele tinha estudado, tinha pesquisado, ele era um pesquisador, um estudioso, um grande leitor. (LIPATIN *apud* FARIA, 2015).

Não trabalho muito com isso. Criatividade, imaginação, sou mais impulsivo. **Meu trabalho é mais baseado em pesquisa do que em inspirações. Sou do palpite, quero ver dar certo. [...] Sempre pesquiso muito.** Estes dias comprei três livros sobre cavalos, quando fui ver o tema do trabalho era ginástica olímpica e o cavalo era outro.¹⁰⁵

Como expressei, além das pesquisas que empreendia e da leitura que fazia sobre o espaço em que determinadas obras iriam figurar, é preciso ressaltar as interações estabelecidas entre o artista e os comitentes. Tal fator torna-se fundamental para concluir a resposta de uma das questões levantadas ao longo deste capítulo.

¹⁰⁵ LAZZAROTTO, Poty. Poty. **Jornal do Estado**, Curitiba, 17 mar. 1996, p. 9E, grifos nossos. Entrevista concedida a Luciana Fráguas.

Com efeito, nas últimas páginas, alguns elementos foram levantados, demonstrando, por um lado, porque a demanda pelas produções do artista aumentou de forma tão expressiva ao final de sua vida, quando sua colaboração especializada passou a interessar mais expressivamente ao poder público local e a determinados segmentos da iniciativa privada. Por outro lado, também foi dada atenção aos principais desejos que norteavam a vida do experiente Poty Lazzarotto. No entanto, para responder por que a demanda e a produção dessas obras aumentaram de forma tão expressiva nesse período, é preciso não apenas identificar os interesses de ambos, mas também compreender como se davam as interações entre artista e clientela. Dito de outro modo: levando-se em conta tanto o desenvolvimento desses projetos, como o resultado final dessas obras, que características tinha o trabalho de Poty para gerar tantas encomendas advindas do empresariado local, acompanhadas de novos pedidos de obras para os mesmos comitentes ou das indicações destes para outros empresários?

Com relação a isso, em primeiro lugar, é preciso notar a conduta do artista para com os trabalhos que realizava, seja ao final ou em outros momentos de sua trajetória. Para o período analisado, o construtor Rozério Machado afirma que

Normalmente, os trabalhos para o poder público ou empresa têm uma data de inauguração. Quando eles contratavam, eles no mesmo momento já estavam fazendo um convite pra inauguração [...] Eu acho que aquele do Palácio Avenida foi um dos trabalhos **com prazo mais curto, que fez ele trabalhar quase como funcionário que bate ponto, sabe, porque não tinha tempo pra parar.** [...] Ele nunca tinha horário certo, nem pra começar nem pra parar nem pra terminar, nada. **Tinha os prazos, os painéis quase sempre tinham data de inauguração. Então, esses painéis, às vezes ele demorava pra começar, nós nunca atrasamos, mas às vezes no final ficava acelerado.** (MACHADO *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Além de trabalhar algumas vezes em ritmo intenso e, ao que esta entrevista e outras fontes indicam, manter os prazos acordados com os comitentes, outras características chamam atenção em seu trabalho. Entre elas, a presteza e a celeridade com que produzia algumas vezes, adquiridas ao longo de sua trajetória profissional, que agradavam a clientela envolvida em tais produções. Esses elementos podem ser vistos tanto na entrevista realiza com o publicitário Eduardo Schulman, como com a artista e crítica de arte Estela Sandrini.

[...] tudo muito fácil com o Poty. Tudo de uma forma muito simples. Ele dizia: “passe aqui amanhã, eu te mostro”, no dia seguinte você passava, ele já tinha pesquisado. Ele produzia de uma forma muito, muito rápida. (SCHULMAN *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Ele desenhava muito, mas muito bem. Ele era capaz de fazer uma figura em três traços e com uma rapidez extraordinária. Ele não pensava para desenhar, ele desenhava. **Tanto que os murais, nem nos murais ele pensava muito. Nos murais ele fazia pequenos desenhos e depois ele montava o mural.** (SANDRINI *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Além da celeridade com que produzia em algumas ocasiões, é necessário pontuar a forma como interagiu com alguns indivíduos com quem nutria laços de amizade e que também realizavam tais encomendas. Em alguns momentos, isso permitia um diálogo mais sugestivo e direto entre comitente e artista, quando este produzia de acordo com as expectativas mais pontuais verbalizadas pelos clientes. Tal situação é percebida em uma das cartas recebidas pelo artista paranaense, escrita por Jorge Carlos Sade, que dirigia uma das mais conhecidas galerias de arte situadas em Curitiba nos anos 1980, a Acaiaca.

Negócio seguinte: preciso de 3 desenhos seus para uma coletiva comemorativa ao 4 de outubro, festa de São Francisco. Não esqueça de um São Francisco com a gralha-azul! os outros dois só como você sabe criar. Não precisam ser de formato grande. Podem ser do tamanho desta folha. Preferia que tivessem cores. Pode ser? Conto com você! Pode me remeter pelo correio, a tempo de poder emoldurar. Desde já, obrigadíssimo!¹⁰⁶

Desse modo, podem ser percebidas certas imagens negociadas (MICELI, 1996) entre artista e comitente. Sendo necessário pontuar que, tanto na época em que esta carta foi escrita como atualmente, a cor era e é um elemento que pode valorizar financeiramente um desenho, interessando diretamente às partes envolvidas nas transações efetuadas no circuito das galerias de arte.

Uma situação semelhante a esta também é relatada por Eduardo Schulman, para quem Poty Lazzarotto produziu desenhos e gravuras, tanto para um jornal comercial, como para campanhas motivacionais voltadas a funcionários de empresas.

¹⁰⁶ SADE, Jorge Carlos. **Carta para Napoleon Potyguara Lazzarotto**. Curitiba, 17 ago. 1986. 1 f. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

[...] e na realidade o que ele fazia eram gravuras, e voltadas, e produzidas especificamente para aquelas empresas que a gente pretendia atingir. Então ele propunha, não é, ao contrário, **diferentemente do que muito artista, muito artista se recusa e diz “não, eu não vou desenhar”**. [...] Naturalmente, a gente não dizia pra ele exatamente: “olha, faça um desenho assim”, dizia: “olha, a empresa é assim, você faça a tua leitura daquilo lá”. **Então pra Itambé ele fez a questão até de intoxicação, e eu disse: “não, deixa isso meio de lado”**. (SCHULMAN *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Além dessas negociações aparecerem tanto na dinâmica da produção dos desenhos realizados para uma galeria de arte, como em outras produções gráficas, é preciso salientar, como já mencionado, que houve outras negociações em jogo — para além dos comitentes —, como as realizadas em parceria com os arquitetos responsáveis por alguns murais e painéis. Como no caso do arquiteto Elias Lipatin.

Eu pedia: “olha eu quero tal coisa” e ele fazia dentro da liberdade absoluta dele como artista. Mas, por exemplo, **a gente pedia: “olha se é num teatro eu não quero que tenha temas religiosos, quero que tenha a ver com teatro”, e ele fazia como ele bem entendia**. (LIPATIN *apud* FARIA, 2015, grifo nosso).

Junto com os elementos mencionados, é preciso acrescentar a elevada evidência que o artista e sua obra tinham em Curitiba nos anos 1980 e, principalmente, 1990. Tal fato também favoreceu as oportunidades que lhe foram legadas pelo empresariado local, sendo a arte em que ele estava envolvido portadora de uma espécie de marca muito valorizada nesse período.

E nessa época que ele fez a história, que ele começou a fazer também as capas de um jornal que eu tinha, que era o jornal Mercado Aberto, **e a gente pra tentar atrair leitores e tudo mais, e a imagem, tudo que ele desenhava sempre era muito bem vista, não é. Ele era um cara cujos traços eram muito conhecidos e que está aí, espalhado pela cidade toda**. [...] Ele tinha a forma de desenhar dele. Ele tinha um traço muito característico. Cara, você vê um desenho do Poty, qualquer um sabe, **ele não precisava assinar** [...]. (SCHULMAN *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

E é lógico que pra promover o livro nós colocamos lá destacado “ilustração: Poty Lazzarotto”, que era o cara mais famoso [...] Todo mundo o conhecia em Curitiba. Ele tava sempre nas páginas da gazeta.

Ele estava na rua, não é. Os painéis e aquelas coisas. Mesmo quem não entendia nada de arte olhava aqueles azulejos e dizia “é do Poty”, podia até não saber bem quem era o Poty, mas o Poty era um cara famoso na cidade, conhecido por pobres e ricos. (RAVAZZANI *apud* FARIA, 2015, grifo nosso).

Alguns dos elementos descritos nas últimas linhas, tal como outros relacionados a algumas das questões que norteiam esta investigação, podem ser observados em detalhe mediante a análise de uma das obras feitas sob encomenda da empresa *O Boticário*, cuja sede está situada em São José dos Pinhais, na região metropolitana de Curitiba.

A obra *Essências e perfumes* tem como tema a história da perfumaria, além de incorporar alguns símbolos ligados à empresa *O Boticário*, vinculada ao setor de perfumes e cosméticos. Esta empresa foi fundada em Curitiba em 1977 e, em 1993, época da produção desta obra, possuía lojas no Brasil e na Europa.

Em comparação com a obra *Curitiba e sua gente*, *Essências e perfumes* apresenta algumas características diferentes, como dimensões menores, além do fato de não compor a paisagem urbana, estando circunscrita às dependências da empresa. Além disso, os símbolos que evocam as realizações de determinado grupo político são inexistentes, e estão quase excluídos os símbolos tradicionais locais, exceto por um pequeno fragmento no interior da composição visual, porém sem grande nitidez e evidência.

FIGURA 17 – PRIMEIRA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

FIGURA 18 – SEGUNDA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

FIGURA 19 – TERCEIRA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

FIGURA 20 – QUARTA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

FIGURA 21 – QUINTA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

FIGURA 22 – SEXTA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

FIGURA 23 – ÚLTIMA PARTE DO PAINEL ESSÊNCIAS E PERFUMES



LAZZAROTTO, P. 1993. Painel **Essências e perfumes**, São José dos Pinhais, PR.

Moldado em concreto aparente, em alto e baixo relevo, este painel tem 2 metros de altura por 22 de comprimento. Seu discurso imagético desdobra-se a partir do Antigo Egito, quando o aroma perfumado servia ao intuito de disfarçar os odores dos corpos mumificados. Na sequência, aparecem os três reis magos, que presentearam o menino Jesus com ouro, incenso e mirra, esta última cuja resina, de aroma agradável, era considerada então um bem valioso e raro.

Após isso, são retratadas as folhas e vegetais dos quais são extraídas as essências usadas nos perfumes. A narrativa visual apresenta então um alquimista, pois os indivíduos ligados a este ofício na Idade Média manipulavam tais essências. Em seguida, são representados novamente os vegetais dos quais essas essenciais são extraídas e uma baleia, pois a mesma expele o âmbar cinza, material usado na produção de perfumes.

Na sequência, são retratados alguns elementos algo deslocados nesta composição, como um pelicano e um toureiro atrás de um touro. Além desses elementos, também foi possível identificar na parte inferior (figura 23) a Igreja da Ordem, duas araucárias, uma carroça, um cavalo e o bebedouro do Largo da

Ordem. Todavia, estes símbolos aparecem pouco destacados e algo abstraídos, tendo sido necessário comparar outras produções que levaram estes símbolos para certificar que se trata dos mesmos, isso mediante alguns indícios presentes na estrutura comumente usada por Poty Lazzarotto para representá-los. Possivelmente, esses símbolos aparecem nessa obra devido à história da empresa, passada em Curitiba.

Esta figuração visual é encerrada com novas referências aos vegetais e as imagens dos perfumes Dreams e Tati, estes que eram bastante comercializados pela empresa nos anos 1990.

As escolhas estilísticas cristalizadas nesse produto artístico são marcadas por algumas características que figuram nesta e em outras obras em que o artista paranaense esteve envolvido.

Em primeiro lugar, destaca-se o caráter simples e didático dessa narrativa visual, em que se pode reconhecer facilmente a história da perfumaria e o vínculo com o ramo principal da empresa. Desse modo, é explorada a capacidade de síntese, comunicação e expressão do artista, este que também lança mão em algumas passagens de palavras escritas, estilizadas, que contribuem como legendas à obra, tornando-a ainda mais acessível e inteligível.

Em segundo lugar, é notório o contorno facilmente notado como produzido por Poty Lazzarotto. Este contorno é impresso pelo traço característico do artista paranaense, cuja liberdade evoca sua orientação moderna, apesar do processo necessário à feitura dessa obra. Com o tempo, este processo tornou-se mais fidedigno ao estilo que Poty apresentava em outros gêneros de trabalhos que o evidenciaram, como a xilogravura. Essa mudança ocorreu à medida que sua liberdade de criação nas obras murais foi ampliada, acompanhando também a maior rapidez com que estas obras passaram a ser produzidas.¹⁰⁷

¹⁰⁷ O processo de feitura dos painéis e murais em concreto realizava-se mediante os seguintes estágios: primeiro, o artista realizava um desenho, o esboço de como ficaria o mural; após isso, as feições da futura obra eram entalhadas sobre uma chapa de isopor, em negativo, sendo que, muitas vezes, as feições iniciais do esboço modificavam-se no momento do entalhe desse isopor. A espessura da chapa de isopor que era entalhada variava de acordo com o relevo visado pelo artista. Nesse processo artesanal, Poty usava facas e buris de tamanhos diferentes. Após isso, era feita a concretagem da chapa por trabalhadores ligados a uma construtora. Para a concretagem, a chapa de isopor era circundada por madeira, armações de ferro eram colocadas sobre os moldes e a massa de cimento era derramada sobre o isopor. Depois que o concreto endurecia, a madeira era retirada, assim como o isopor. Os blocos de cimento moldado eram

Portanto, apesar das diferenças concernentes às escolhas iconográficas que esta obra guarda em relação a outras produções, é possível perceber convergências com relação às escolhas estilísticas, apresentando sintonia neste aspecto com outras obras, como as que figuram no espaço público livre. Desse modo, pode-se notar facilmente o estilo característico de Poty Lazzarotto, porém representando um conteúdo diretamente ligado aos comitentes dessa obra.

Esta análise sinaliza para a possibilidade de que o interesse de certos segmentos do empresariado local no trabalho do artista pudesse ocorrer, ao menos em parte, pela facilidade que o mesmo tinha para retratar as temáticas e os símbolos mais variados, conservando — sem dificuldades ou qualquer afetação — o estilo e a impressão característica que marcam sua obra e são encontrados, por exemplo, nas produções que mais o evidenciavam ao final de sua vida, que figuravam e figuram na paisagem urbana.

Esta última possibilidade é fortalecida não apenas pela análise deste produto artístico, mas também pela entrevista realizada com o empresário Miguel Krigsner, fundador da empresa *O Boticário* e diretor desta na época de produção da obra, quando o empresário esteve diretamente envolvido com esta encomenda.

Veja, basicamente, se eu considerar as três principais obras, foram feitas sob encomenda, não é. **A gente queria aproveitar todo o traço do artista, toda a sua arte, mas levando sempre ao lado da nossa atividade principal.** Não queria apenas colocar um painel do Poty que não tivesse uma conexão direta com o que a gente faz. **Então ele, de uma forma muito artística, conseguiu dentro do traço dele, sem absolutamente sair fora do seu estilo, construir alguma coisa que tivesse ligada com o negócio que era o negócio do Boticário.** (KRIGSNER *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Com efeito, neste caso, o comitente descreve em detalhes quais eram suas expectativas e como o artista correspondeu às mesmas, ressaltando a capacidade

então submetidos a um processo de limpeza e acabamento realizado pelos operários, para depois serem fixados no local onde o mural iria figurar. É preciso destacar que, até o meado dos anos 1970, ao invés do isopor, era usada a madeira para a produção dos murais e painéis em concreto, o desenho era feito na tábua e usava-se serra-fita para cortá-la, o que limitava o trabalho artesanal de entalhe que marca as obras de Poty, além de ser um processo consideravelmente mais demorado. Quando o isopor passou a ser usado pelo artista houve não só um ganho quanto à liberdade de criação deste — a partir de então, podendo-se notar, com maior detalhe, o trabalho característico de gravação na obra final —, como passou a haver maior rapidez na execução de obras de grandes dimensões, o que, entre outros fatores, favoreceu a rapidez com que muitas obras foram produzidas ao final da vida do artista e, com isso, a possibilidade da feitura de um número expressivo de obras em um tempo relativamente curto.

deste de imprimir o estilo que o notabilizava nesse período mesmo em obras marcadas por temas e símbolos que não eram comuns à produção mais conhecida do artista.

Além disso, o comitente também revela que características tem aos seus olhos a arte de Poty Lazzarotto.

[...] em primeiro lugar, de muita personalidade. Não conheço assim nada semelhante, você pode ter algumas coisas que tenham uma certa direção, mas, as obras do Poty você consegue distinguir de cara assim. Não saberia te dizer exatamente quais são esses traços do ponto de vista artístico, mas eles têm uma personalidade muito grande e isso se pode ver em todas as obras, inclusive naquelas serigrafias, se olhar de longe você diz: “isso aqui é Poty”, é batata. Então é ter um estilo próprio como ele teve. (KRIGSNER *apud* FARIA, 2015, grifos nossos).

Desse modo, como em outras entrevistas, é mencionado o estilo singular e facilmente reconhecível presente na obra em que o artista esteve envolvido, revelando novamente que imagem alguns dos indivíduos inseridos no empresariado local nutriam desta obra.

Com relação aos vínculos entre certas escolhas iconográficas e a rede social na qual elas tomaram forma, pode-se dizer que tais vínculos não são revelados apenas pela afirmação de Krigsner, que, relacionada ao conteúdo sinalizado pelo mural, demonstra como, em sua maior parte, tais escolhas articularam-se intimamente à solicitação de uma obra vinculada ao negócio da empresa e às expectativas dos comitentes dessa produção. Tais vínculos também são atestados pela cronologia da obra de Poty Lazzarotto, pois a maioria dos símbolos específicos mencionados, os que ocupam a maior parte desta figuração visual, surgiram e figuraram somente nas obras feitas sob encomenda da empresa *O Boticário*.¹⁰⁸

Não figurando antes ou após essas obras, tais símbolos surgiram e desapareceram acompanhando pontualmente o surgir e cessar de dadas relações, estabelecidas entre artista e comitentes.

¹⁰⁸ Além da obra *Essências e perfumes*, também foram feitos sob encomenda da empresa *O Boticário* um vitral, datado de 1993, mesmo ano daquela produção, e uma escultura, de 1997. Ambas são obras com poucos símbolos e pequenas dimensões: o vitral mede 2,00 metros de altura por 2,60 de comprimento, e nele podem ser encontrados os símbolos do perfume *Dreams* e de quatro plantas das quais são extraídas as essências dos perfumes; a escultura, feita em concreto, mede por volta de 3,00 metros de altura por 1,00 de comprimento, nela são representados dois frascos de perfume estilizados.

Com relação a uma das indagações levantadas acima (inclinada a entender por que a obra em que Poty Lazzarotto esteve envolvido interessou tão abertamente ao empresariado local mesmo no caso de determinados segmentos que não desejavam encomendar obras com a iconografia encontrada no espaço público livre), a partir da análise apresentada e do levantamento da iconografia mobilizada em todas as obras desse gênero localizadas na região de Curitiba, é possível esboçar uma provável resposta à essa questão.

Com relação à análise descrita, pode-se atestar a capacidade do artista de produzir obras com temas e símbolos diversos do que comumente produzia, no entanto, mantendo o mesmo estilo encontrado nas obras que mais o evidenciavam nesse período. Conjuntamente a isso, é preciso assinalar a heterogeneidade da iconografia encontrada nas obras realizadas sob encomenda do empresariado local. Essas produções muitas vezes levaram símbolos ligados ao mundo do trabalho e a determinados ofícios, mas, também, incorporaram símbolos muito diversos. Muitas vezes, esses símbolos estiveram ligados mais especificamente ao ramo principal da empresa ou da pessoa jurídica de direito privado que contratava os serviços do artista.

Com efeito, nas obras levantadas pode-se encontrar os símbolos e os ofícios mais diversos, como os ligados a desportistas, estudantes, empresários, arquitetos, artistas, guardas, trabalhadores industriais, médicos, cirurgiões etc. Se o artista lidou com uma demanda tão ampla e diversificada de encomendas realizadas pela iniciativa privada local, sendo tão solicitado por este setor, lidando costumeiramente com novos pedidos dos mesmos comitentes e com as indicações destes para outros empresários, é nítido que sua colaboração especializada correspondia amplamente às expectativas desses comitentes.

Desse modo, a análise de *Essências e perfumes*, articulada à análise do comissionamento desta obra, permite delinear a possibilidade de que, além dos fatores envolvidos no decorrer dos projetos de algumas obras, o interesse do empresariado também se dava em virtude do produto final dessas encomendas. Neste, cristalizava-se a facilidade do artista em dar conta das demandas mais heterogêneas, conservando o estilo valorizado e marcante que o notabilizou nos decênios finais de sua vida, mas para representar símbolos, temas e narrativas mais estreitamente ligados às atividades dos comitentes inseridos nesse setor social.

Embora necessite da abordagem de mais casos para se confirmar, esta possibilidade também se ancora na articulação entre a heterogeneidade da iconografia produzida sob encomenda do empresariado, a facilidade que o artista possuía para materializar seu estilo — nesta época muito valorizado e comumente conhecido — e a elevada demanda dessas encomendas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constituindo-se como o estudo de uma trajetória de vida que visa à abordagem de redes sociais, esta investigação inclinou-se à vida e à produção do artista paranaense Poty Lazzarotto mediante três níveis de análise complementares. Desse modo, analisamos alguns produtos artísticos, levando em conta tanto a substância estética presente nessas figurações visuais, como um amplo conjunto de dados externos e a cronologia dessas produções. Além disso, restabelecemos algumas relações, as interações que o artista estabeleceu com uma miríade de indivíduos, restituindo, pouco a pouco, as redes em que ele esteve inserido. Por fim, houve também a reconstituição da dinâmica particular a algumas configurações sociais, sem perder de vista a constelação de tempos e espaços em que a vida de Poty Lazzarotto esteve inscrita. A articulação desses níveis colaborou na tarefa de se entender que vínculos ligaram alguns produtos artísticos a algumas das diferentes redes formais e informais de poder em que o artista esteve envolvido no decorrer de sua vida. Além disso, foi demonstrado como as redes sociais são um fator relevante para se compreender as chances de vida disponíveis a Poty Lazzarotto, sendo essas redes por alguns momentos decisivas nas disputas por recursos escassos que surgiram ao longo do tempo.

Desse modo, aos poucos, foi delineado um dinâmico cenário. Neste, sempre que possível, foram considerados os desejos de Poty, assim como os anseios e interesses dos indivíduos, grupos e atores mais próximos a ele, em conexão com as oportunidades históricas que surgiram, existiram ou desapareceram. Sendo os múltiplos contextos abordados parte das interações entre os indivíduos em análise.

Com base nas fontes que datam do início de sua vida, reconstituímos a cadeia de eventos que envolvia muitas pessoas e o conduziu pela primeira vez ao Rio de Janeiro. Nesse momento, a primeira sinuosa oscilação que marca a trajetória de Poty Lazzarotto ligou-se à subvenção do estado paranaense, concedida pelo interventor Manoel Ribas, estando, portanto, estreitamente ligada à dinâmica inerente a uma rede formal de poder que se desenvolvia no seio do Estado Novo. Rede em que se pode atestar a permanência de práticas personalistas. Todavia, não se pode afirmar que a produção do jovem Poty Lazzarotto se guiava pelos interesses de representação simbólica de algum comitente ou mecenas nesse período.

No entanto, nos outros momentos da trajetória analisada foi possível constatar os vínculos entre a substância estética presente em algumas produções e as redes de poder nas quais elas tomaram forma. De início, isso ocorreu nos primeiros anos de sua estadia no Rio de Janeiro, nos quais foi possível identificar como o trabalho de Poty Lazzarotto transformou-se com o estabelecimento de certos relacionamentos, iniciados em 1942, que corresponderam ao surgimento de dados elementos pictóricos em suas produções. Assim, foi constatado como suas obras desse período dialogavam técnica, estilística e iconograficamente com as produções de outros artistas visuais com os quais interagia. Nesse momento, a estética e as escolhas feitas pelo jovem Poty eram posicionadas e valorizadas na rede formada pelos artistas modernos, que constituía uma importante rede informal de poder nessa época. Ao fazer essas opções, o jovem paranaense também manifestava suas mensagens aos indivíduos vinculados a esta rede, afirmando seus valores, desejos, inspirações, além da sua posição como um jovem e promissor artista moderno.

Além disso, demonstramos como amplos movimentos políticos, estéticos, sociais e econômicos, que envolviam uma multiplicidade de tempos e espaços, tiveram ressonâncias sobre a trajetória de vida do artista paranaense, impactando sensivelmente nas oportunidades que a ele surgiam.

Com relação à inserção como ilustrador no circuito editorial, foram levantados alguns elementos sobre o complexo processo de constituição do mercado editorial brasileiro, que transformou a edição em uma nova forma de poder. Ao longo desse processo, indivíduos, grupos e atores passaram a desenvolver diversas ações que se interligavam, configurando espaços de consensos e de conflitos. Com o desenvolvimento do histórico jogo de forças estabelecido entre dadas editoras, o ofício de ilustrador passou a ser valorizado, em parte, pelas diferentes categorias do público leitor que essas empresas culturais visavam a atingir.

Posto isso, mediante a análise da obra *Paraná Vivo*, delineamos a possibilidade de que a satisfatória inserção de Poty no certame editorial do país, e sua valorização nos anos 1950 e 1960, se deram, em especial, pela versatilidade de suas produções, que o notabilizavam como um ilustrador cuja obra, por diferentes motivos, era acessível tanto ao tradicional consumidor de obras literárias, como aos

indivíduos que pela primeira vez passavam a ter contato com essas mercadorias culturais.

Na sequência, também demonstramos como as oscilações que marcaram o itinerário como ilustrador de Poty corresponderam às turbulências que abalaram o mercado editorial brasileiro, assim como o sistema financeiro internacional. Nesse processo, a gradual substituição dos tradicionais ilustradores foi apenas um elo das muitas mudanças que ocorreram no universo do trabalho.

Entre outros fatores, tais circunstâncias favoreceram para que o artista voltasse a se aproximar mais de Curitiba. Além disso, pesaram as afinidades de Poty com o grupo que passou a figurar com relativa estabilidade na prefeitura da capital paranaense, mais inclinado ao diálogo entre arquitetura urbana e artes visuais. Desse modo, demonstramos como, na região de Curitiba, a maior demanda por seu trabalho em murais, vitrais, painéis e outros monumentos, por um lado, correspondia às concepções e aos interesses da elite do planejamento e do empresariado local, que se voltavam ao espetáculo; e, por outro, aos próprios desejos do experiente Poty Lazzarotto, cujas ações demonstravam um forte pendor por manter-se produzindo, tal como por manter suas obras à disposição do público.

Posteriormente, mediante o exame circunstanciado de sua produção, nos inclinamos a responder por que a análise preliminar do conjunto de obras situadas na região de Curitiba aponta para uma imagem diferente daquela que circula no discurso oficial do poder público, na mídia e em alguns trabalhos acadêmicos. Desse modo, colaboramos com uma nova constatação sobre o artista e sua obra, argumentando que a imagem comumente difundida dos mesmos é sugerida fortemente por obras que compõem a paisagem urbana dotadas de alta imaginabilidade, as quais não formam o perfil mais comum da produção do artista na região de Curitiba, mas correspondiam tanto aos interesses da elite política, como aos principais anseios de Poty Lazzarotto. Assim, propomos que estas obras, dotadas de alta imaginabilidade e que compõem o espetáculo cartão-postal, não são um conjunto autoevidente de imagens, mas são mediadoras de uma relação social entre indivíduos. Desse modo, elas compõem uma mediação cujo significado é marcado por um jogo social que escapa à maioria dos indivíduos, ocultando certos interesses em jogo e favorecendo certas representações aparentemente não contestáveis dos agentes envolvidos nessas produções.

Por fim, também buscamos entender por que a obra de Poty Lazzarotto interessou tão abertamente ao empresariado local, mesmo para aqueles segmentos que não desejavam obras com temática regional. Desse modo, mediante a análise do painel *Essências e perfumes*, articulada à análise do comissionamento desta obra, delineamos a possibilidade de que, além dos fatores envolvidos no decorrer dos projetos de algumas obras, o interesse do empresariado também se dava em virtude do produto final dessas encomendas. Neste, cristalizava-se a facilidade do artista em dar conta das demandas mais heterogêneas, conservando o estilo valorizado e marcante que o notabilizou nos decênios finais de sua vida, mas para representar elementos mais ligados às atividades dos comitentes inseridos nesse setor social, o que também é sinalizado por outros fatores, que fortalecem essa possibilidade.

Ao longo desta investigação, em diferentes momentos, a trajetória de vida de Poty Lazzarotto também se mostrou um *locus* privilegiado para a observação das permanências e mudanças inscritas na dinâmica de funcionamento dos fluxos culturais estabelecidos entre centro e periferia. Isso pode ser visto desde o início, quando a França declarou guerra à Alemanha, em 1939, interrompendo o fluxo de jovens promessas como Poty para Paris, convertendo o destino das mesmas para o principal centro artístico do Brasil na época, o Rio de Janeiro. A estadia na então Capital Federal fez com que Poty pudesse travar relações com muitos artistas, tal como acessar novas oportunidades culturais, intelectuais, educacionais, profissionais, financeiras e de sociabilidade. Também foi constatado o valor da emulação para o desenvolvimento dos artistas situados nos centros artísticos, seja na concorrência entre os artistas modernos, ou na posterior concorrência entre editores, artistas, escritores e consumidores ligados ao mercado editorial brasileiro.

Além disso, foi possível verificar a dinâmica entre centro e periferia estabelecida entre diferentes países mediante a iniciação de Poty na xilogravura, em Paris, após o meado dos anos 1940, que o favoreceu amplamente na produção de painéis, alguns dos quais marcaram sua trajetória artística nas décadas seguintes. Também nos anos 1940, a revista *Joaquim* se mostrou um importante termômetro das relações de poder entre a periferia, os centros artísticos do país e do Ocidente, revelando a acentuada dependência que dominava os fluxos culturais entre os intelectuais situados nos centros e outros, periféricos. Todavia, este também foi um

caso em que a periferia se revelou como sede de criações alternativas, inaugurando diálogos e intercâmbios, tal como inspirando outras produções com esse perfil.

Em seu gradual retorno à Curitiba, Poty Lazzarotto experienciou uma grande vantagem instituída pelo sistema de relações da cidade, pois nesta não havia muitos artistas com quem poderia concorrer, fato que certamente colaborou para sua valorização e favoreceu seu processo de consagração. Em nível intermediário, este fato remete duplamente às relações entre centro e periferia, seja por se tratar de um artista beneficiado por uma concorrência consideravelmente menor do que a vivenciada em outros centros do país, seja por se tratar de um caso como tantos outros, de um artista que saiu cedo de sua terra natal, fixando-se em um centro artístico, voltando a morar e a se dedicar com mais ênfase àquela somente ao final de sua vida.

Esta pesquisa também nos deu acesso a certas questões e temas que merecem ser aprofundados. Um deles diz respeito aos textos com caráter biográfico referentes a Poty Lazzarotto. Em um artigo que está sendo produzido atualmente, daremos mais atenção a tais obras, contemplando a perspectiva de mudança do passado identificada na dinâmica da memória de Poty Lazzarotto ao longo do tempo. Desse modo, será feita a comparação entre o período de sua infância que foi reconstituído mediante fontes primárias e os escritos biográficos dos anos 1970 e 1990. Assim, será abordado, por exemplo, como algumas pessoas importantes em sua infância desaparecerão em futuros relatos — como sua professora, Alba Vilanova Artigas —, e outras terão sua importância minimizada ou sobrevalorizada em diferentes momentos da trajetória do artista, como seu pai, Isaac Lazzarotto. Este, após falecer, terá sua importância ressignificada aos olhos do filho, que passará a enaltecer a importância do pai mencionando o peso da influência artística e cultural de Isaac sobre ele, embora os dados da juventude de Poty não apontem nessa direção, demonstrando por outros elementos a relevância do pai e de outras pessoas nos primeiros passos da vida do jovem Poty Lazzarotto.

Uma outra dimensão que merece ser aprofundada diz respeito à questão do espetáculo ou da dominação espetacular em Curitiba. Em vista dos objetivos desta investigação, nos concentramos somente no período da vida de Poty Lazzarotto. Todavia, vale a pena considerar como essa forma de dominação desenvolveu-se ao longo do tempo, culminando em outras intervenções, como, por exemplo, a criação

do Museu Oscar Niemayer, em 2002, instituição que remete ao que muitos autores chamam atualmente de hiperespetáculo.

Ao longo desta aventura histórica e sociológica, contemplamos algumas fases da vida do conhecido artista Poty Lazzarotto. De um lado, trouxemos alguns elementos diferentes do discurso comumente acionado sobre ele. Do outro, também trouxemos à luz uma série de elementos que permitem olhá-lo de outra perspectiva, considerando suas ambivalências, mas também seus desejos, desafios e os vários esforços despendidos no decorrer de uma vida. Elementos que podem tornar a sua situação humana acessível a outras pessoas que, assim, se desejarem, poderão admirá-lo pelo ser humano que foi.

REFERÊNCIAS

- ARÊDES, A. C. M. Os traços modernistas da pintura de Cândido Portinari. In: **Contemporâneos**: Revista de Artes e Humanidades, Santo André/SP, v. 3, p. 01-28, nov./abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistacontemporaneos.com.br/n3/pdf/portinari.pdf>
Acesso em: 15 nov. 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BALHANA, Altiva Pilatti; WESTPHALEN, Cecília Maria. Demografia e economia: o empresariado paranaense (1829-1929). In: COSTA, Iraci Del Nero. **Brasil**: História Econômica e Demografia. São Paulo: Instituto de Pesquisas Econômicas, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1984.
- BARBU, Zevedei. O conceito de identidade na encruzilhada. In: **Anuário Antropológico 78**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p. 293-307, 1980.
- BASTOS, E. R. Região e nação: velhos e novos dilemas. In: BOTELHO, A.; SCHWARCZ, L. K. M. (orgs.). **Agenda brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 444-457.
- BECKER, Howard. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BEGA, Maria Tarcisa Silva. **Sonho e invenção do Paraná**. A geração simbolista e a construção de identidade regional. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFL, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- CAMARGO, Geraldo Leão Veiga de. **Paranismo**: arte, ideologia e relações sociais no Paraná. 1853-1953. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CASTELLO, José. **Vinicius de Moraes**: o poeta da paixão. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo. História da arte italiana. In: GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CORRÊA, Amélia. **Alfredo Andersen (1860-1935)**: Retratos e Paisagens de um norueguês caboclo. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

D'ARAUJO, Maria Celia. **O Estado Novo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DASILVA, Orlando. **Poty, o artista gráfico**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Fábio; DE MARCHI, P. M. Imagens da Cidade Tecnológica: linguagem (ir)realidade. In: ARAÚJO, Denise Correa. (org.). **Imagem (ir)realidade**: comunicação e cibernética. Porto Alegre: Editora Meridional/Sulina, 2006, v. 1, p. 134-151.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **A Sociedade de Corte**: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Introdução à sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____.; Scotson, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FARIA JÚNIOR, W.J.B. **A reconstrução de um passado relegado**: as primeiras relações e produções de Dalton Trevisan. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Curso de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

_____. Identidades em jogo: processos e disputas na Curitiba das primeiras décadas do século XX e o empreendimento Joaquim. **Sociologias Plurais**: Revista Discente do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, v. 3, p. 76-92, 2015a.

_____. Identidades em jogo: sobre o sentido da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba. In: **VI Seminário Nacional de Sociologia & Política**, 2015, Curitiba/PR. VI Seminário Nacional de Sociologia & Política – Anais, 2015b. GT 19 – Pensamento Social. p. 01-17.

FERREIRA, Luciana. **A importância da relação entre a arte pública e a cidade**: uma análise dos murais de Poty Lazzarotto. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Curso de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2004.

FOGAGNOLI, C. A. B. **Entre texto e imagem**: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FRANCIOSI, Eddy. **Uma crônica**: Curitiba e sua história. Curitiba: Editora Esplendor, 2009.

GINZBURG, Carlo. Saques Rituais: Preâmbulo de uma investigação em curso. In: GINZBURG, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1998.

_____. **Investigando Piero**: o Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAMSCI, Antônio. Americanismo e fordismo. In: **Cadernos do cárcere**. 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUÉRIOS, P. R. **Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Edição do autor / Parabolé, 2009.

_____. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. In: **Campos**, Curitiba/PR, v. 12, p. 09-29, 2011.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

GUTIERREZ, Sônia. **Poty Lazzarotto & Dalton Trevisan**: Entretextos. Curitiba: Fundação Poty Lazzarotto, 2010.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil**. Sua História. São Paulo: Edusp/Queiroz, 1985.

KAUFMANN, Jean-Claude. **A entrevista compreensiva**: um guia para pesquisa de campo. Maceió, AL: Edufal, 2013.

KING, Anthony. Cidades, Nações, Globalização e Identidade: Revisitando a cidade global e mundial. In: BARROSO, João Rodrigues. (Org.). **Globalização e Identidade Nacional**. São Paulo: Atlas, 1999, p. 121-134.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura Brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

LAZZAROTTO, Napoleon Potyguara; XAVIER, Valêncio. **Curitiba, de nós**. Curitiba: Edições Paiol — FCC, 1975.

LEITE, J. R. T. **Gravuras do Paraná**. São Paulo: D'Ilippi Comunicações, 2004.

LERNER, Jaime. **Quem cria, nasce todo dia**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2014.

LEVI, Gionanni. Sobre a microhistória. In: Burke, Peter. (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

_____. **A herança imaterial**: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. Os usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

LINHARES, Temístocles. **Paraná Vivo**. Um retrato sem retoques. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1953.

LOURENÇO, S. R. **Poty: O artesanato e as metrópoles**, a trajetória de um viajante moderno. 242 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAIA, A. C. N. Ethos Artístico, xilogravuras e paisagens subjetivas: memórias gravadas do modernismo brasileiro. In: CORNELSEN, Elcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Maria Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **Imagem e memória**. 1 ed. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2012, p. 83-99.

MEUCCI, S. Octavio Ianni em Curitiba: dilemas e nexos entre a ciência social, ideias de modernidade e identidade regional. In: **XIII Congresso Brasileiro de Sociologia**, 2007, Recife. XIII Congresso Brasileiro de Sociologia — Resumos, 2007. v.1. p. 378-378.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**: (1920-1945). São Paulo: DIFEL, 1979.

_____. **Imagens negociadas**: retratos da elite brasileira (1920-1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NUNES, F. V.; COSTA, Hilton. **Poty Lazzarotto e os sertões**: as ilustrações para 'Canudos', de Euclides da Cunha. In: Art&Sensorium, v. 01, n. 01, 2014, p. 87-110.

NUNES, F. V. Relações entre literatura e artes gráficas na revista Joaquim: ensaios de análise. In: **Revista Científica/FAP**, Curitiba, vol. 5, jan./ jun. 2010.

Disponível em:

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista_cientifica_5/revista5_Fabricio_Vaz_Nunes.pdf. Acesso em: 07 set. 2014.

_____. **Texto e imagem**: a ilustração literária de Poty Lazzarotto. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

OLIVEIRA, D. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2000.

OLIVEIRA, L. C. S. **Dalton Trevisan (em)contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

OLIVEIRA, Márcio de. SZWAKO, José Eduardo Léon. **Ensaio de sociologia e história intelectual do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 2009.

OLIVEIRA, R. C. (org); SALLES, Jefferson de Oliveira; KUNHAVALIK, José Pedro. **A construção do Paraná moderno**: políticos e política de 1930 a 1980. Curitiba: SETI, 2004.

OSINSKI, Dulce. Dimensões educativas em arte de Guido Viaro. In: VIEIRA, Carlos Eduardo (org.). **Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1990.

PEDROSO, Daniela. **Poty**: murais curitibanos. Curitiba: Positivo, 2006.

PEREIRA, C. M. **Entre retratos e memórias**: as ilustrações de Poty em Dom Casmurro. In: RECORTE – Revista Eletrônica, vol. 7, n. 2, 2010. Disponível em: <http://www.dialnet.unirioja.es/download/articulo/4007068.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2015.

PONTES, Heloísa. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAVAZZANI, Carlos. **Curitiba**: a capital ecológica = the ecological capital = la capital ecológica. Curitiba: Natugraf, 1999.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção social. In: REVEL, Jacques. (org.). **Jogos de escalas**: A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1992.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3. ed. São Paulo: Atlas S. A., 2008.

SANCHES-NETO, Miguel. **A reinvenção da província**: a revista Joaquim e o espaço de estréia de Dalton Trevisan. Tese (Doutorado em Teoria Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1998.

SILVA, Ademir Machado de. Imagens da irrealidade espetacular. In: **Imagem (ir)realidade**: comunicação e cibermídia. ARAÚJO, Denise Correa (org.). Porto Alegre: Editora Meridional/Sulina, 2006, p. 163-172.

SIMMEL, Georg. O indivíduo e a díade. In: CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octavio. (orgs.). **Homem e sociedade**. 6 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971, p. 128-135.

_____. A sociabilidade (exemplo de sociologia pura ou formal). In: **Questões fundamentais de sociologia**: indivíduo e sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SORÁ, G. A. **Brasileanas**: José Olympio e Gênese do Mercado Editorial Brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe**: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

TUFANO, Douglas. **Estudos de língua e literatura**. 4 ed. São Paulo: Moderna, 1990.

VACCA, Giuseppe. **Por um novo reformismo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**: A history of translation. London: Routledge, 1995.

VERGER, Pierre Fatumbi. Entretien avec Emmanuel Garrigues. **L'Ethnographie**, n. 109, 1991, p. 167-178.

CATÁLOGOS

Exhibition of modern Brazilian paintings — Royal Academy of arts, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Exposição de Arte Moderna sob os auspícios da Prefeitura de Belo Horizonte. 06 a 31 de maio de 1944. Belo Horizonte: Edifício Mariana, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Museu Nacional de Belas Artes. Exposição de pintores norte-americanos e brasileiros. 05 out. 1944, às 17 horas. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1944. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Poty/50 anos: 27 de junho a 20 de julho de 1974. Curitiba: salão de exposições do BADEP, 1974. Biblioteca Pública do Paraná, Divisão de Documentação Paranaense, Curitiba/PR.

BADEP. A arte da gravura: outubro de 1978. Curitiba: salão de exposições do BADEP, 1978. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

CARTAS

ARTIGAS, Alba Vilanova. Carta para Napoleon Potyguara Lazzarotto. Ponta Grossa, 10 nov. 1938. 2 f. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

GUIMARÃES, Adir. Carta para Manoel Ribas. Rio de Janeiro, 25 jun. 1945, 1 f. Divisão de Manuscritos, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

RIBAS, Manoel. Carta para Adir Guimarães. Curitiba, 02 jul. 1945, 1 f. Divisão de Manuscritos, Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

Governo Federal. Carta para José Olympio. Brasília, 12 mai. 1980, 5 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, fundo arquivístico de José Olympio, Rio de Janeiro/RJ.

SADE, Jorge Carlos. Carta para Napoleon Potyguara Lazzarotto. Curitiba, 17 ago. 1986. 1 f. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

PERIÓDICOS

Diário da Tarde, 09/09/1938 e 24/09/1938.

Revista Visão Brasileira, abr. 1942.

O Globo, 02/12/1943.

Diretrizes, 20/12/1943.

Diretrizes, 1942, 1943, 1944, 1945.

Tingui, mar. 1940.

Tingui, jun. 1940.

Joaquim, 1946, 1947, 1948.

Gazeta do Povo, 04/05/1985, 24/01/1993, 13/03/1994, 25/02/1996, 29/03/1996, 03/06/1996, 28/07/1996, 13/05/1997, 09/05/1998.

Diário da Noite, 19/10/1944.

Correio de Notícias, 31/03/1991.

O Estado do Paraná, 26/06/1988.

Gazeta Mercantil, 30/03/1998.

Diário do Paraná, 25/03/1965.

O Estado do Paraná, 21/08/1992.

Diário Indústria & Comércio, 01/07/1993.

Jornal do Estado, 17/03/1996.

ENTREVISTAS

Entrevista de Jaime Lerner a Walmir Faria em 31/03/2015, no escritório da empresa Jaime Lerner Arquitetos Associados, em Curitiba/PR.

Entrevista de Estela Sandrini a Walmir Faria em 10/04/2015, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba/PR.

Entrevista de Miguel Krigsner a Walmir Faria em 20/05/2015, na sede da empresa O Boticário, em São José dos Pinhais/PR.

Entrevista de Carlos Ravazzani a Walmir Faria em 08/07/2015, na residência do entrevistado, em Curitiba/PR.

Entrevista de Eduardo Schulman a Walmir Faria em 23/06/2015, na sede da empresa Top Imóveis, em Curitiba/PR.

Entrevista de Rozério Machado a Walmir Faria em 29/07/2015, no Cartório do Cajuru, em Curitiba/PR.

Entrevista de Elias Lipatin a Walmir Faria em 11/07/2015, na residência do entrevistado, em Curitiba/PR.

Entrevista de Rafael Greca de Macedo a Walmir Faria em 20/07/2015, via internet.

Entrevista informal de José Maria Gandolfi a Walmir Faria em abril de 2015, na residência do entrevistado, em Curitiba/PR.

Entrevista informal de Alvari Dziewa a Walmir Faria em maio de 2015, via telefone.

Entrevista informal de Lucimara de Fátima Delamuta a Walmir Faria em março de 2015, no hall de entrada do Hotel Nacional Inn Curitiba, em Curitiba/PR.

Entrevistas informais de João Lazzarotto a Walmir Faria em diferentes encontros ao longo dos anos 2014 e 2015, no Cartório do Cajuru, em Curitiba/PR.

DOCUMENTOS

Boletim Bi-mensal de Napoleon Potyguara Lazzarotto, Ginásio Paranaense, abril-maior de 1939, 3ª série, turma 3. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

Documentos referentes à subvenção de estudos de Erbo Stenzel e Napoleão Potyguara Lazzarotto na Escola Nacional de Belas Artes pelo Tesouro do Estado do Paraná. Rio de Janeiro, 01/05/1945-01/11/1945, 9f. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Lauda expedida pela Junta Comercial do Paraná sobre as *Fábricas de Louças, Refratário e Vidro João Evaristo Trevisan*.

BOLETIM BIMENSAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA: novembro/dezembro 1943. Curitiba: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1943. IPPUC — Setor de Documentação, Curitiba/PR.

PLANO DIRETOR DA REGIÃO DE CURITIBA — Estudo Preliminar. Curitiba: Serviço de Relações Públicas da URBS, 1965. IPPUC — Setor de Documentação, Curitiba/PR.

Contrato que fazem entre si a Livraria José Olympio Editora S. A., e Vinicius de Moraes para a edição do livro O MELHOR DA POESIA BRASILEIRA. Rio de

Janeiro, 13 mar. 1949, 3 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, fundo arquivístico de Vinicius de Moraes, Rio de Janeiro/RJ.

Contrato que fazem entre si a Livraria José Olympio Editora S. A., e Vinicius de Moraes para a edição do livro SELETA EM PROSA E VERSO de sua autoria. Rio de Janeiro, 06 fev. 1980, 3 f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, fundo arquivístico de Vinicius de Moraes, Rio de Janeiro/RJ.

Alguns dos contratos celebrados pela Livraria José Olympio Editora S.A., com diferentes escritores brasileiros, nos decênios de 1940, 1950, 1960, 1970, 1980. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Rio de Janeiro/RJ.

Mostras/Salões/Prêmios. Museu Oscar Niemayer, Centro de Documentação e Referência, Pasta 17, número 193, Curitiba/PR.

Convite para a solenidade de entrega do painel de Poty em homenagem aos trezentos anos de Curitiba. 25 nov. 1992, às 14 horas. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1992. Fundação Poty Lazzarotto, Curitiba/PR.

APÊNDICE A – TERMOS DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADOS PELOS ENTREVISTADOS

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR CARLOS RAVAZZANI

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista pessoal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, CARLOS RAVAZZANI, de nacionalidade _____, estado civil casado, RG nº: 427627 PR, profissão: médico, trabalhador na área de inferna, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa científica de mestrado denominada **Identidades em jogo: sobre o sentido da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba**, coordenada pelo aluno de mestrado Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFPR, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A pesquisa tem por objetivo compreender qual é o sentido social da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado, podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme resolução nº 196/96.

Curitiba, 8 de julho de 20 11.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome: CARLOS RAVAZZANI

Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura: Ravazzani

Assinatura: [assinatura]

PPGS/UFPR Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR ROZÉRIO MACHADO

**APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista
pessoal**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE
MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, ROZÉRIO ALBERTO MACHADO, de nacionalidade BRAS, estado civil CASADO, RG nº 409.070-6 PR, profissão: INDUSTRIAL APOSENTADO trabalhador na área de CONSTRUÇÃO CIVIL, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa científica de mestrado denominada **Identidades em jogo: sobre o sentido da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba**, coordenada pelo aluno de mestrado Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFRP, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A pesquisa tem por objetivo compreender qual é o sentido social da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado, podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme resolução nº 196/96.

Curitiba, 29 de JULHO de 20 15.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome: ROZÉRIO A. MACHADO Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura: [assinatura] Assinatura: [assinatura]

PPGS/UFRP Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR EDUARDO SCHULMAN

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista pessoal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE
MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, EDUARDO SCHULMAN, de nacionalidade brasileira,
estado civil casado, RG nº: 52885-2,
profissão: empresário, trabalhador na área de
empresário, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa
científica de mestrado denominada **Identidades em jogo: sobre o sentido da
trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba**, coordenada pelo aluno de mestrado
Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-Graduação
em Sociologia/UFPR, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A pesquisa tem por
objetivo compreender qual é o sentido social da trajetória de Poty Lazzarotto em
Curitiba.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão
utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado,
podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de
que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de
trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e
esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que
eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e
compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu
livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não
há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme
resolução nº 196/96.

Curitiba, 23 de junho de 20 15.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome:

EDUARDO SCHULMAN

Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura:

[Assinatura de Eduardo Schulman]

Assinatura:

[Assinatura de Walmir de Faria Júnior]

PPGS/UFPR Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR ESTELA SANDRINI

Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista pessoal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE
MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, de _____ nacionalidade
_____, estado civil _____, RG nº: _____,
profissão: _____, trabalhador na área de
_____, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa
científica de mestrado denominada *O ás da sociedade do espetáculo: as relações
entre a trajetória social de Poty Lazzarotto e as mudanças processadas em
Curitiba em diferentes momentos do século XX*, coordenada pelo aluno de
mestrado Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-
Graduação em Sociologia/UFPR, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A
pesquisa tem por objetivo compreender em que medida e de que forma a trajetória
social de Poty Lazzarotto articulou-se às mudanças estéticas, sociais e políticas que
se processaram em Curitiba em diferentes momentos do século XX.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão
utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado,
podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de
que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de
trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e
esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que
eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e
compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu
livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não
há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme
resolução nº 196/96.

Curitiba, 10 de abril de 20 15.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome: Estela Sandrini

Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura: [Assinatura]

Assinatura: [Assinatura]

PPGS/UFPR Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

Sandrini

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR ELIAS LIPATIN

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista pessoal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE
MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, de _____ nacionalidade _____, estado civil _____, RG nº: _____, profissão: _____, trabalhador na área de _____, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa científica de mestrado denominada **Identidades em jogo: sobre o sentido da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba**, coordenada pelo aluno de mestrado Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFPR, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A pesquisa tem por objetivo compreender qual é o sentido social da trajetória de Poty Lazzarotto em Curitiba.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado, podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme resolução nº 196/96.

Curitiba, ____ de _____ de 20 ____.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome: ELIAS LIPATIN FURMAN

Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura: _____

Assinatura: _____

PPGS/UFPR Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR MIGUEL KRIGSNER

APÊNDICE A - Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista pessoal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE
MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Miguel G. Krigsner, de nacionalidade Brasileira, estado civil casado RG nº: 5214592/PR, profissão: Professor de Administração, trabalhador na área de Administração, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa científica de mestrado denominada **O ás da sociedade do espetáculo: as relações entre a trajetória social de Poty Lazzarotto e as mudanças processadas em Curitiba em diferentes momentos do século XX**, coordenada pelo aluno de mestrado Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFPR, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A pesquisa tem por objetivo compreender em que medida e de que forma a trajetória social de Poty Lazzarotto articulou-se às mudanças estéticas, sociais e políticas que se processaram em Curitiba em diferentes momentos do século XX.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado, podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme resolução nº 196/96.

Curitiba, 20 de maio de 20 15.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome: _____

Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura: _____

Assinatura: _____

PPGS/UFPR Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO ASSINADO POR JAIME LERNER

Termo de consentimento livre e esclarecido para entrevista pessoal

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA – PESQUISA DE
MESTRADO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, _____, de _____ nacionalidade _____, estado civil _____, RG nº: _____, profissão: _____, trabalhador na área de _____, estou sendo convidado(a) a participar da pesquisa científica de mestrado denominada **O ás da sociedade do espetáculo: as relações entre a trajetória social de Poty Lazzarotto e as mudanças processadas em Curitiba em diferentes momentos do século XX**, coordenada pelo aluno de mestrado Walmir José Braga de Faria Júnior, RG 9778164-8, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFPR, sob orientação da Prof.^a Simone Meucci. A pesquisa tem por objetivo compreender em que medida e de que forma a trajetória social de Poty Lazzarotto articulou-se às mudanças estéticas, sociais e políticas que se processaram em Curitiba em diferentes momentos do século XX.

Os dados e as informações por mim fornecidos, mediante entrevista, serão utilizados na pesquisa mencionada que resultará em uma Dissertação de Mestrado, podendo colaborar para a realização dos objetivos dessa pesquisa. Estou certo de que poderei interromper a entrevista a qualquer momento, solicitar a retirada de trechos da mesma ou me recusar a prestá-la.

Sei que me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre essa pesquisa, suas consequências e a tudo o que eu queira saber antes, durante e depois de minha participação.

Com a devida orientação quanto ao conteúdo deste termo, que foi lido e compreendido, assim como a natureza e o objetivo deste estudo, manifesto meu livre consentimento em participar da pesquisa, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico a receber ou a pagar por minha participação, conforme resolução nº 196/96.

Curitiba, ____ de _____ de 20 ____.

Pesquisado(a):

Pesquisador:

Nome: JAIME LERNER

Nome: Walmir de Faria Júnior

Assinatura: 

Assinatura: 

PPGS/UFPR Rua General Carneiro, 460 Ed. Dom Pedro I – 9º andar, sala 906
CEP 80060- 150 tel/fax 41 3360-5173

APÊNDICE B – LISTA DE MURAI, PAINEIS, VITRAIS E OUTROS MONUMENTOS REALIZADOS POR POTY LAZZAROTTO NA REGIÃO DE CURITIBA

ANO	TEMA OU TÍTULO	LOCAL	MEDIDA	TÉCNICA	TIPO
1953	Desenvolvimento histórico do Paraná	Praça 19 de Dezembro	3,00 por 30,00 m	Pintura em azulejos	EPU
1955	Café e Mate	Banco Nacional do Comércio (posteriormente Banco Meridional, e atual sede do Banco Santander, rua Mal. Deodoro esquina com Monsenhor Celso). Embora a existência dessa obra tenha sido confirmada, não foi possível certificar onde a mesma se encontra atualmente	2,23 por 3,21 m	Madeira gravada	IPRNU
1959	O Bom	Hospital de	3,00 por	Lajota	IPNU

	Samaritano	Clínicas da UFPR (térreo)	15,00 m	cerâmica	
1959	Homem na lavoura	Palácio Iguazú (Salão Vermelho)	4,00 m por 3,21 m	Madeira gravada	IPNU
1962	São Francisco de Assis e outros santos	Jazigo da família Lazzarotto (Cemitério Água Verde)	2,70 m ²	Concreto aparente e lajota cerâmica	PPNU
1964	Trabalho humano e evolução tecnológica	Centro Politécnico (UFPR)	3,50 por 26,50 m	Lajota cerâmica esmaltada	IPNU
1966	História de Curitiba	Praça 29 de março	300 m ²	Concreto aparente	EPU
1966	História da Moeda	Banco do Brasil (atualmente no terraço da agência do Banco do Brasil situada na Praça Tiradentes)	3,00 por 6,00 m	Azulejos	IPNU
1969	A Comunicação	Estúdio da TV Paraná (obra posteriormente adquirida pela Caixa Econômica	16,80 M ²	Madeira gravada	IPRNU

		Federal e por esta doada ao Museu de Arte Metropolitana de Curitiba, onde figura atualmente)			
1969	Evolução das artes cênicas	Teatro Guaíra (fachada)	4,00 por 27,60	concreto aparente	IPU
1970	São Julião Hospitaleiro	Residência de Gil Caldas	2,68 por 1,97 m	Madeira gravada	PPNU
1972	História do Paraná	entrada do edifício do Banco de Desenvolvimento do Paraná – BADEP (atual Secretaria de Estado da Fazenda, Av. Vicente Machado, 445)	38 m²	placas de concreto	IPU
1972	Lendas brasileiras	Residência de Gil Caldas	2,34 por 3,57 m	Pintura em parede	PPNU
1973	Símbolos pré-colombianos	Jazigo da família Slaviero (Cemitério Água Verde)	Sem med.	Escultura em pedra	PPNU

1974	São Benedito	Cartório do Uberaba	Sem med.	Madeira gravada	IPRNU
1974	Assembleia	pequeno auditório da Assembleia Legislativa do Paraná	2,40 por 7,40	Madeira gravada	IPNU
1974	Símbolos do Paraná	Interior da Assembleia Legislativa do Paraná	20,76 metros quadrados	concreto aparente (alto e baixo relevo)	IPNU
1974	Sol e Pinhões	Paredes do hall de entrada da Assembleia Legislativa do Paraná	Sem med.	madeira	IPNU
1974	Lavrador, Sol e Três Planaltos	Interior da Assembleia Legislativa do Paraná	face A: 2,38 por 1,64 m; face B: 5,05 por 1,64 m	Portal em madeira e cobre (duas faces)	IPNU
1974	Símbolos regionais	Corredor de acesso ao pequeno auditório da ALPR	sem med.	peças em madeira talhada	IPNU
1974	Ofícios	CEFET-PR (atual Universidade Tecnológica do Paraná —	sem med.	3 painéis em concreto aparente	IPNU

		Campus Centro)			
1976	Mapa do Paraná	Banco de Desenvolvimento do Paraná – BADEP (atualmente esta obra figura no acervo do Museu de Arte Contemporânea – MAC)	3,00 por 2,50 m	Madeira gravada	IPNU
1977	Ofícios	SENAC (Rua André de Barros, 750)	2,71 por 6,68 m	Madeira gravada	IPRNU
1978	O Construtor	Caixa Econômica Federal (obra encontrada atualmente na Caixa Cultural, rua Conselheiro Laurindo, 280)	5,71 por 5,04 m	Concreto aparente	IPNU
1978	N. S. Aparecida	Capela do Hotel Papa João XXIII (atual CT do Clube Atlético	2,18 por 2,97 m cada obra	dois vitrais	IPRNU

		Paranaense)			
1980	O Batismo de Cristo	Igreja Cristo Rei	4,50 por 1,80	vitral	IPRNU
1980	As tribos de Israel	Sinagoga Francisco Frischmann (atual Centro Israelita do Paraná, rua Cel. Agostinho Macedo, 248)	Sem med.	Vitral	IPRNU
1980	O Eterno Sonho	Aeroporto Afonso Pena - setor de desembarque - em São José dos Pinhais	3,00 por 14,60 m	Azulejos	IPNU
1982	A gralha azul	Clube Curitibano (entrada do clube)	2,50 por 0,50	monumento em concreto aparente	IPRU
1983	Monumento ao guarda-freios	Largo Isaac Lazzarotto	2,36 por 4,00	painel em concreto aparente (dupla face)	EPU
1983	A maternidade	Clínica Moisés Paciornik –	Sem med.	Pequeno painel em concreto aparente	IPRNU
1984	Perfil de Hugo Peretti	Araucária Flat Hotel	2,00 por 10,00 m	Madeira gravada	IPRNU

		(atual Alta Reggia Plaza Hotel, rua dr. Faivre, 846)			
1984	As Quatro Estações	Fachada do Hotel Paraná Suíte (atual Hotel Nacional Inn, rua Lourenço Pinto, 456)	37,00 por 10,00 m	Concreto aparente	IPRU
1986	O Clube e a Cidade	Clube Curitibano (interior do clube)	96 m²	Concreto aparente	IPRNU
1986	Brincadeiras de infância	Edifício Marc Chagall (Av. Sete de Setembro, 5.231)	1,50 m por 6,60 m	Concreto aparente	PPNU
1987	Alegorias do Paraná	Palácio Iguaçu (fachada)	6,50 por 17,00 m	Concreto aparente	IPU
1987	Elementos do Paraná	Clube Curitibano (entrada da biblioteca do clube)	Sem med.	Concreto aparente	IPRNU
1988	O teatro, a música e a dança	Teatro Guaíra (portal corta-fogo do grande auditório)	9,00 por 17,00 m	Tinta acrílica	IPNU

1990	Imagem e Som	Museu da Imagem e do Som (rua Barão do Rio Branco, 395)	1,50 por 1,50 m	Concreto aparente	IPNU
1990	Aproximação entre Fé e Cultura	PUC-PR (prédio da administração)	3,40 por 7,40 m	Concreto aparente	IPRNU
1991	A História de Michelangelo Buonarroti	Entrada do Edifício Michelangelo (rua São Pedro, 122)	Sem med.	Concreto aparente	PPU
1991	A História de Michelangelo Buonarroti	Hall de entrada do Edifício Michelangelo	Sem med.	Seis obras (painéis em azulejos)	PPNU
1991	Homenagem ao centenário da Catedral Nossa Sra. da Luz	Rua XV esq. Com Mal. Floriano Peixoto	10,00 por 13,00 m	pintura sobre concreto	EPU
1991	A Evolução da Comunicação	PUC-PR (Biblioteca Central)	Sem med.	Vitral	IPRNU
1991	Cultura e Memória	Palácio Avenida (saguão do auditório do banco Bamerindus, posterior HSBC, atual	62 m²	(duas obras: painéis vertical e horizontal) concreto aparente	IPRNU

		Bradesco da rua XV de novembro)			
1992	Cenas da Curitiba antiga e atual	Mirante da Telepar (atual empresa Oi)	2,00 m por 25,00 m	concreto aparente	IPNU
1992	Evolução da indústria cerâmica	situado na entrada da Indústria Cerâmica do Paraná (INCEPA), localizada em Campo Largo-PR	120 m ²	Painel em azulejos	IPRU
1992	A Caridade	Santa Casa de Misericórdia (Ala Princesa Isabel)	2,50 m ²	vitral	IPRNU
1993	“O Largo da Ordem – cenário da imigração” –	Travessa Nestor de Castro	8,70 por 22,40	Painel em azulejos	EPU
1993	Essências e Perfumes	sede administrativa do Grupo Boticário (São José dos Pinhais – PR)	2,00 por 22,00 m	concreto aparente	IPRNU
1993	Ervas e frascos	O Boticário (refeitório da	2,00 por 2,60 m	Vitral	IPRNU

		empresa, na sede do Bairro Jardim Botânico)			
1993	Evolução das Telecomunicações (monumento comemorativo aos 30 anos da Telepar)	Edifício sede da Telepar (Manoel Ribas, 115 - atual sede da empresa Oi)	2,00 por 9,50 m	Concreto aparente	IPU
1994	Frate Sole, Sorella Luna	Hotel Lancaster	Sem med.	Dois vitrais	IPRNU
1995	Lenda indígena	Associação Paranaense de Apoio à Criança com Neoplasia (APACN)	2,20 por 3,00 m	painel em azulejos	EFLNU
1995	O Tropeiro	Mold' arte – Galeria de Arte (rua Doutor Claudino dos Santos, 72 – São Francisco, em frente ao Memorial de Curitiba)	Sem med.	painel em azulejos	IPRU
1995	Natação	Clube Curitibano (entrada para os vestiários)	2,50 por 4,00 m	concreto aparente	IPRNU

		das piscinas)			
1995	Preservação ambiental	Fábrica da Bosch (Cidade Industrial de Curitiba)	80 m²	Painel em azulejos	IPRNU
1995	Homenagem a Roberto Bosch	Fábrica da Bosch (Cidade Industrial de Curitiba)	Sem med.	pequeno painel em concreto aparente (alto relevo)	IPRNU
1996	Curitiba e Sua Gente	Travessa Nestor de Castro	490 m²	azulejos	EPU
1996	Evolução do Saneamento Básico	Muro da sede da Sanepar (bairro alto da XV)	23,00 por 6,00 m	Azulejos	IPU
1996	A Educação	Curso Positivo (sede Batel)	2,35 por 2,20 m (cada obra)	16 painéis em latex sobre madeira	IPRNU
1996	A Viagem	Aeroporto Afonso Pena (saída do aeroporto)	2,50 por 13,00 m	Painel em azulejos	IPNU
1996	Os Viajantes	Presidente Hotel (atualmente esta obra se encontra desmontada em um hotel	2,50 por 13,00 m	Painel em Madeira	IPRNU

		pertencente à mesma família que dirigiu o Presidente Hotel, em Foz do Iguaçu)			
1997	Elementos da antiga Curitiba	Galeria Solar do Rosário	2,30 por 1,50 m	pequeno painel em azulejos	IPRNU
1997	Signos da dramaturgia	Entrada do Café do Teatro (rua Amintas de Barros, 154)	Sem med.	Pequeno painel (material desconhecido)	IPRU
1997	Frascos de perfume estilizados do Grupo Boticário	sede administrativa do Grupo Boticário (São José dos Pinhais – PR)	sem med.	escultura em concreto	IPRNU
1997	Peças apresentadas no Guairinha	Cortina corta-fogo do auditório Salvador Ferrante – Teatro Guaíra	6,00 por 10,00 m	Têmpera	IPNU
1998	Ciclos da Economia Paranaense	Entrada da Federação das	3,00 por 30,00 m	Painel em azulejos	IPRU

		Indústrias do Estado do Paraná - FIEP (Avenida das Torres, 1481)			
1998	Comemoração do milésimo transplante de medula óssea realizado pelo Hospital de Clínicas	Hospital de Clínicas (hall da área de transplantes)	2,30 por 3,00 m	Painel em azulejos	IPNU
1998	Araucária	Prédio residencial Centro Cívico (esta obra se encontrava neste prédio, no escritório do arquiteto Elias Lipatin; atualmente se encontra na casa de praia desse arquiteto, no litoral do Paraná)	Sem med.	Cerâmica	PPNU
1998	Homenagem a escritores e	Livrarias Curitiba (rua XV de	Sem med.	09 painéis (latex sobre madeira)	IPRNU

	poetas	novembro, 870)			
--	--------	-------------------	--	--	--

FONTE: Walmir Faria (2014, 2015)*

*NOTA: O levantamento completo dessas obras foi feito ao longo dos anos 2014 e 2015, em virtude dessa dissertação de mestrado. Em sua maior parte, 94 obras, essas produções foram fotografadas por nós. Com relação às 10 obras restantes, as informações apresentadas baseiam-se em fotografias cedidas por terceiros (7 obras: Banco Nacional do Comércio, Peças apresentadas no Guairinha, as duas obras realizadas na fábrica da Bosch, o Mapa do Paraná realizado sob encomenda do BADEP, mas que atualmente figura no MAC, e as duas obras feitas na residência de Gil Caldas) ou do cruzamento de informações provenientes de diferentes fontes, principalmente das entrevistas formais e informais realizadas (3 obras: Presidente Hotel, Edifício Centro Cívico e terraço do Banco do Brasil). Vale esclarecer, ainda, que os tipos usados nesse quadro correspondem empírica ou logicamente aos locais onde estão ou estiveram essas obras quando o artista as realizou. Portanto, essas obras estiveram ou estão no espaço público livre e compõem a paisagem urbana (EPU), no espaço público livre e não compõem a paisagem urbana (EPNU), em propriedades particulares e compõem a paisagem urbana (PPU), em propriedades particulares e não compõem a paisagem urbana (PPNU), em instituições públicas (ou espaço público restrito) e compõem a paisagem urbana (IPU), em instituições públicas (ou espaço público restrito) e não compõem a paisagem urbana (IPNU), em instituições privadas e compõem a paisagem urbana (IPRU), em instituições privadas e não compõem a paisagem urbana (IPRNU), em entidades sem fins lucrativos e compõem a paisagem urbana (EFLU) e em entidades sem fins lucrativos e não compõem a paisagem urbana (EFLNU). Efetivamente, como demonstra o quadro 1, dois desses tipos de locais não apareceram durante a pesquisa, sendo meras possibilidades lógicas. Esta é uma das características da Análise do Espaço de Propriedades, na qual, mesmo quando não se tem o dado da realidade, há a possibilidade de se obter um guia para saber onde o procurar. Nesta pesquisa, também houve casos de tipos de obras que já eram conhecidas, mesmo quando os casos ainda não eram. Mesmo que fossem descobertas outras obras de Poty Lazzarotto na região de Curitiba, elas não poderiam deixar de corresponder a um desses tipos.

